BRAVO!

MARÇO 2000 - ANO 3 - Nº 30 - R$ 8.00 www.revbravo.com.br no Universo Online

LIVROS/EXCLUSIVO
FALA JOHN UPDIKE, UM ESTILISTA CONTRA A CRÍTICA

CRÍTICA/EXCLUSIVO
GRAHAM GREENE EM LIVRO E FILME POR LUIS F. VERISSIMO

INÉDITO
UMA ENTREVISTA COM DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, O MAIOR CRÍTICO BRASILEIRO

Fausto

A Alemanha prepara o maior de todos os projetos teatrais para narrar o mais germânico dos mitos: a tentação do mal e do poder absoluto. O diretor PETER STEIN conta como será em entrevista exclusiva

PRIMEIRO MOVIMENTO
UMA NOVA SEÇÃO DEDICADA INTEIRAMENTE À ARTE DOS NOVOS TALENTOS

ENSAIO!
EM SUA LISTA DOS MELHORES POEMAS DO SÉCULO, ARIANO SUASSUNA DIZ QUE TODO OSWALD DE ANDRADE NÃO VALE UM POEMA DE CECÍLIA MEIRELES

BRAVO!

MARÇO 2000 – NÚMERO 30 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: ilustração de Rico Lins para o tema de *Fausto*, de Goethe. Nesta página e na página 6, foto de Raoul Hausmann, de 1930

LIVROS

O PARTICULAR QUE TRANSCENDE 30
John Updike fala a **BRAVO!** de *Bech no Beco*, livro que sai neste mês no Brasil, e defende uma literatura centrada no individual.

CULPA, AGONIA E REDENÇÃO 38
Novas edição e filmagem de *Fim de Caso* reafirmam a obra de Graham Greene, o inglês que romanceou alguns dos elementos mais caros ao catolicismo.

CRÍTICA 44
Bruno Tolentino escreve sobre *Textamentos*, de Affonso Romano de Sant'Anna.

NOTAS 42 **AGENDA** 46

MÚSICA

POLÍTICA E ROMANCE 48
O mundo comemora o centenário do compositor Kurt Weill, parceiro do teatro político de Brecht e também o romântico autor de *Speak Low*.

ELE AINDA É MORRISSEY 54
O ex-líder do The Smiths chega ao Brasil em turnê-solo para provar que sua mística melancólica é capaz de resistir ao tempo.

CRÍTICA 59
João Marcos Coelho escreve sobre *The Art of the Song*, novo CD de Charlie Haden.

NOTAS 58 **AGENDA** 60

TEATRO

O EXECUTOR DA TRAGÉDIA 64
Entrevista exclusiva com o polêmico diretor alemão Peter Stein, que prepara a encenação integral das duas partes do *Fausto*, de Goethe.

O PENSADOR AMOROSO 76
Entrevista inédita com Décio de Almeida Prado, o maior crítico teatral do país, morto em fevereiro.

A VITRINE DE CURITIBA 84
Nona edição do festival de teatro da cidade reúne 70 espetáculos.

CRÍTICA 91
Márcio Marciano escreve sobre *Apocalipse 1,11*, montagem do Teatro da Vertigem dirigida por Antônio Araújo.

NOTAS 90 **AGENDA** 92

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: KEYSTONE / DAVID APPLEBY/DIVULGAÇÃO / SÉRGIO DE CARVALHO / ROGÉRIO REIS/TYBA

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

ARTES PLÁSTICAS

LICENÇA POÉTICA 94
Mostra reúne retrospectivas de Willys de Castro, Mira Schendel, Sérgio Camargo e evidencia o uso equivocado do rótulo "contemporâneo".

A GÊNESE DA IMAGEM 100
Mostra dos fotógrafos da República de Weimar traz a verdadeira origem da fotografia moderna.

CRÍTICA 109
Lorenzo Mammì escreve sobre a mostra de Nuno Ramos.

NOTAS 106 **AGENDA** 110

CINEMA

A LUZ DE AFFONSO BEATO 112
Uma entrevista com o fotógrafo cinematográfico brasileiro que extraiu de suas parcerias com Glauber Rocha e Almodóvar uma teoria sobre o futuro do cinema.

A ÓPERA DE UM DIA 118
Paul Thomas Anderson fala sobre *Magnolia*, seu novo filme, que usa referências musicais para cruzar o cotidiano de vários personagens durante 24 horas.

ALÉM DA ESTEPE 124
Uma análise da obra do diretor russo Alexander Sukorov, herdeiro orgulhoso da tradição dos filmes de fronteira.

CRÍTICA 127
Michel Laub escreve sobre *Medo e Delírio em Las Vegas*, de Terry Gilliam.

NOTAS 126 **AGENDA** 128

SEÇÕES

BRAVOGRAMA 8
GRITOS DE BRAVO! 10
BRAVO! NA INTERNET 14
EXPEDIENTE 16
ENSAIO! 17
PRIMEIRO MOVIMENTO 43 e 88
CDS 56
ATELIER 106
BRIEFING DE HOLLYWOOD 123
DE CAMAROTE 130

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em março: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO PETER STEIN: RUTH WALZ / DÉCIO DE ALMEIDA PRADO: KIKO COELHO / KURT WEILL: KURT WEILL FOUNDATION / AFFONSO BEATO: WALTER CARVALHO / APOCALIPSE: KIKO COELHO / 9º FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA: GUGA MELGAR

A imagem da capa de BRAVO! me remeteu a um país cheio de beleza, talento e possibilidades, que João Gilberto encarnou um dia e ainda representa.

Denise Pires
São Paulo, SP

Senhor Diretor,

João Gilberto

O ensaio de Sérgio Augusto de Andrade sobre João Gilberto (**BRAVO!** nº 29, fevereiro de 2000) e, mais amplamente, sobre a obra de arte digna desse nome é um desses momentos de iluminação que a imprensa muito raramente atinge. E, claro!, um texto como esse só poderia mesmo ser publicado na revista **BRAVO!**, já há algum tempo a mais importante e mais bela revista do Brasil.

Pedro Soares Almeida
São Paulo, SP

Philippe Starck

Realmente impressionante a entrevista e as declarações de Philippe Starck (**BRAVO!** nº 28, janeiro de 2000). Reforça o conceito de que trabalho sem um pensamento filosófico é efêmero. Eis um homem que está além da verborragia, considerando o papel feminino como reformulador de mundo e esperança de futuro. Bravo!

Gustavo Mutran
via e-mail

Parabéns pela entrevista com Philippe Starck. Gostaria que ele soubesse que tem uma fã no Brasil e, coincidentemente, com o mesmo sobrenome. Só que a minha ascendência é sueca.

Cindy Starck
via e-mail

Ensaio!

Parabéns a Fernando Monteiro pelo texto sobre Paul Bowles (*O Americano Distante*, **BRAVO!** nº 28, janeiro de 2000). Aprendi muito com ele.

Verônica Farias
via e-mail

Na edição de fevereiro de 2000 (**BRAVO!** nº 29), o ensaísta Olavo de Carvalho tece interessantes considerações sobre a ausência da ética da vocação no meio brasileiro. Parece-me, contudo, que a análise mais acurada da formação e da situação atual do país aponta para conclusões opostas às do colunista. Vocação, nos termos definidos pelo autor — ato de atender a chamado superior —, existe aqui tanto quanto no mundo germânico protestante por ele citado.

De fato, a consolidação territorial, social e cultural da sociedade brasileira não teria ocorrido sem a concorrência de indivíduos genuinamente vocacionados para a interferência em vários aspectos da realidade que deram forma social harmônica, coesa e comum ao que, no início, era mato, bicho e índio.

Assim, não se pode negar a vocação pura de jesuítas que penetravam rincões distantes para plantar a fé e colhiam, muitas vezes, só desgraças e mortes. Perseveravam, porém. Mesmo o esforço dos bandeirantes não pode ser verdadeiramente dimensionado sem se perceber, entre eles, o calor vocacional para a luta, a aventura da descoberta, a necessidade de desbravar à custa da própria vida, sem possibilidade de gozo de duvidosas riquezas.

Aleijadinho ilustra outro lado da vocação entre brasileiros: a artística. Fez a obra que fez porque "sentia que era chamado a isso pela voz de uma entidade superior", conforme definição de vocação do ensaísta. Quantos outros escultores, pintores, músicos, poetas, escritores não lhe seguiram o exemplo?

Há, ainda, vocações honestas entre outras classes, que, somadas, formam a nação. Como negar a dedicação sincera de Joaquim Nabuco e Rio Branco à causa brasileira com claras atitudes vocacionais para a política? Betinho, Bispo do Rosário, irmãos Villas Boas não foram, também, agraciados com o dom vocacional "protestante germânico"? Ou a luta deles era "mera busca de emprego, visto apenas como meio de subsistência própria..."?

Creio que, para além dos conhecidos, há homens e mulheres que, no anonimato, cumprem a própria vida e dedicam-se, na plenitude da palavra vocação, aos mais diversos e sinceros afazeres. É o caso de artesãos, bordadeiras, lapidadores, atores, carnavalescos, pesquisadores... Enfim, milhares de abnegados, sustentados pela vocação humilde e calada dos que sabem que, mais que vivendo, estão atendendo "ao chamado" do que eles não podem definir. Apenas cumprem.

Paulo José da Cunha
Brasília, DF

Artes plásticas

Foi com enorme prazer que li o excelente artigo de Hugo Estenssoro sobre o grande artista americano Norman Rockwell (*O Marginal Norman Rockwell*, **BRAVO!** nº 28, janeiro de 2000). É necessário reconhecer a importância de Rockwell não só como retratista do cotidiano americano da primeira metade do século 20 (o *american way of life* foi por ele retratado de forma excepcional), mas sobretudo pelo seu talento inigualável de nos proporcionar um deleite estético com suas imagens incrivelmente realistas, que nos encantam pelo humor, contundência e eficácia da mensagem pretendida pelo artista. Hugo Estenssoro, com muita propriedade, situou Rockwell na categoria de "grande pintor" ("com ofício", é bem verdade), apesar de os críticos e historiadores da arte americanos injustamente o enquadrarem na categoria de mero "ilustrador".

Gilberto de Sousa Lucena
João Pessoa, PB

Achei a exposição *Almeida Júnior Revisitado* (**BRAVO!** nº 29, fevereiro de 2000) uma grande falta de respeito com o mais importante pintor paulista. A mesma pinacoteca,

quando exibiu obras de Rodin, não convidou nenhum artista contemporâneo para fazer a releitura das obras do mestre. Está mais do que na hora de respeitarmos nossos artistas do passado e o público.

Maria Gilka
via e-mail

Como psicanalista, colecionador de arte e leitor assíduo de **BRAVO!**, não posso deixar de me manifestar em relação às críticas que Daniel Piza vem impune e imprudentemente fazendo. Em *A Persistência da Pintura* (**BRAVO!** nº 26, novembro 1999), o crítico teceu comentários a respeito de Daniel Senise absolutamente equivocados. O texto é confuso porque ora "alfineta", ora faz alusão superficial à obra de Senise, sem, na verdade, dizer nada que realmente nos remeta a uma leitura séria do trabalho inigualável de um dos melhores pintores brasileiros. Para continuar o massacre, na **BRAVO!** de janeiro Piza critica a obra de Jorginho Guinle (*A Cor Desbotada de uma Geração*), tratando-o com desprezo inconcebível. Faz referências às suas pinceladas coloridas como sendo *new wave* e refere-se a ele pejorativamente como o filho do playboy Jorge Guinle. É válido lembrar que Jorge Guinle é um dos maiores conhecedores de jazz do Brasil, e esse adjetivo caduco da década de 60 não referencia de forma nenhuma a personalidade de ninguém. Acho que Piza sofre de um complexo de colonizado, em que reconhece artistas estrangeiros como Mimmo Paladino, Basquiat e Kiefer, glorificando-os, e trata de maneira dura e injusta os nossos. Daniel Senise e Jorginho Guinle alcançaram um patamar que os põe acima das críticas de Piza.

João Bosco de C. Millen
Barra Mansa, RJ

Dança

Adorei a **BRAVO!** do mês de dezembro (edição nº 27)! Foi a primeira vez que tive contato com ela. Sou fã de balé clássico e comprei a revista por causa da entrevista de Ana Botafogo, mas descobri uma revista informativa, bonita e interessante. Parabéns!

Laira de Castro
Passo Fundo, RS

Papel

Eis que recebo, mais do que feliz, minha **BRAVO!** de fevereiro (edição nº 29). Abro sua embalagem como quem abre um tesouro valioso, como de costume, com todas aquelas preciosidades que ela contém, brilhantes textos, primorosas entrevistas, apuradas críticas, substanciais matérias, excelentes fotos, ótima qualidade de impressão... Opa! O que aconteceu? Será que minha visão arruinou-se ou a iluminação está péssima? Será que é a revista certa? Começo minha minuciosa perícia em busca de uma queixa ou de um oculista. Em primeiro lugar, consegui detectar que o papel havia mudado, que se tratava de um papel fosco. Até aí, nada demais, pois sou designer gráfico e sei que só por ser fosco não significaria mudança de qualidade, pois existem papéis foscos de ótima qualidade. Mudei o rumo de minha investigação: quem sabe é só por causa do brilho que está faltando que estou com a impressão de que as fotos estão lavadas, com uma granulação maior, cores estranhas e sem contrastes. Para liquidar com essas inquietantes questões, passei então a mão nos dois números anteriores, organizadamente colocados na pilha de minha valiosa coleção (não só pelo valor precioso da informação que contém, mas também pelo seu valor material, pois R$ 8 a edição, colocados na ponta do dedo da calculadora, dariam uma pequena fortuna), e pude constatar que as fotos realmente não tinham a mesma qualidade pela qual paguei a mesma quantia das anteriores. Então, imbuído agora de minha total indignação e razão, escrevo a esta indispensável revista para fazer uma grave reclamação de consumidor que sou: se, além de reajustar o preço de R$ 6 para R$ 8, ainda vão mudar a qualidade do papel, o que virá no horizonte dos indefesos consumidores de **BRAVO!**? Gostaria de saber o que houve, se esse será o padrão definitivo ou momentâneo de qualidade, se essa é a nova política da editora.

Marcos Clei Graeff de Oliveira
Porto Alegre, RS

N.R.: Orientada por seu Departamento Técnico, **BRAVO!** *experimenta a impressão em novo papel, de mesma gramatura, porém fosco. O objetivo não é outro senão buscar o melhor resultado para o leitor e nada tem a ver com economia. Os custos de impressão são rigorosamente os mesmos, e há quem prefira a revista no novo papel.* **BRAVO!** *compreende a restrição do leitor, mas não concorda que tenha havido queda na qualidade da revista.*

Música

Quando **BRAVO!** vai consolidar um espaço (ainda que pequeno) dedicado à música pop e ao rock internacional? É certo que há publicações especializadas; mas "muito" especializadas. Tenho visto e lido, como assinante, resenhas sobre um ou outro lançamento de CD de pop ou rock. No entanto, esse espaço me parece bastante irregular a cada edição. Temos, então, de nos contentar com as críticas publicadas nos jornais, sempre com as mesmas opiniões, dos mesmos "especialistas". A qualidade da crítica nesses veículos, na maior parte das vezes, é inferior àquela de **BRAVO!**.

Tatiana de Toledo Buff
via e-mail

Bravíssimo

Leio **BRAVO!** desde o início e me sinto um grande felizardo por existir uma revista de conteúdo tão importante. Nenhum momento em nossa existência deveria se passar sem algum prazer. **BRAVO!** é um desses prazeres. Você me fizeram outra pessoa. Obrigado!

Rogério Silva
Petrolina, PE

Minha admiração e respeito pelo trabalho que vocês todos da editora D'Avila realizam para pessoas irmãs em ideais, integridade e esperança em um mundo realmente melhor. Muito obrigado, em meu nome e de muitas pessoas que, tenho certeza, sentem o mesmo!

Matheus Spinelli
Assis, SP

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

Seção de **BRAVO!** destaca os novos talentos

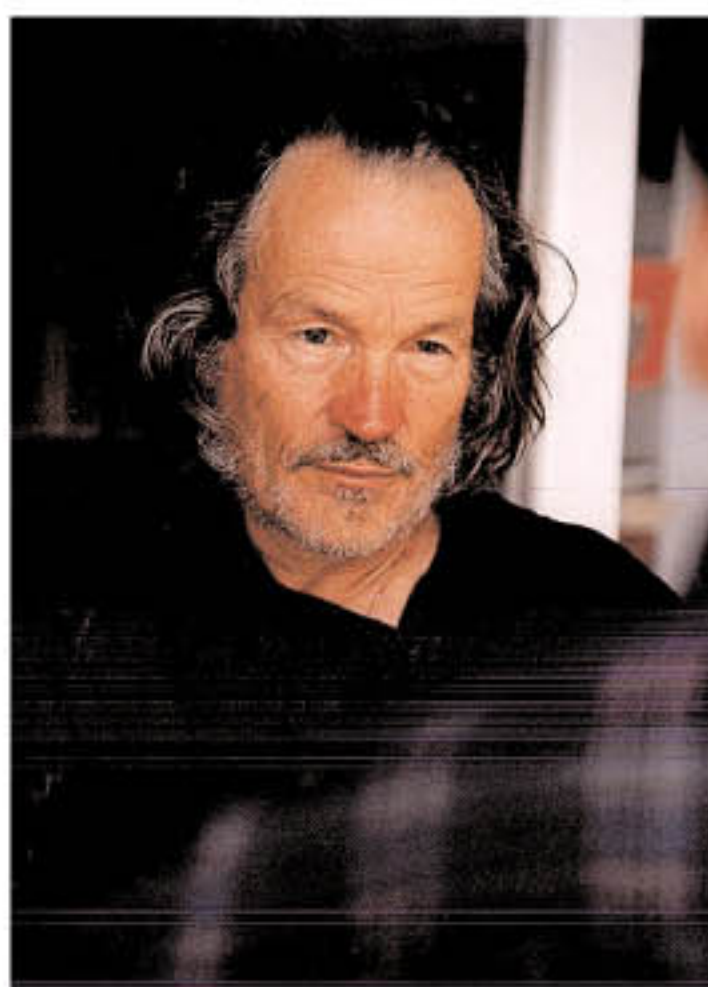
Primeiro Movimento estará disponível também na versão on line da revista

A partir deste mês, a revista **BRAVO!** passa a contar com uma nova seção: *Primeiro Movimento — A Arte dos Novos Talentos*, que vai pôr em evidência a produção de nomes que sobressaiam nas várias áreas cobertas pela revista: literatura, cinema, teatro, dança, artes plásticas e música. Todos os meses, os textos sobre a obra dos artistas escolhidos estarão integralmente disponíveis em **BRAVO! On Line**, junto a imagens inéditas, que não constarão da edição impressa. Assim, além de oferecer ao leitor o que de melhor se pode dizer sobre a obra de artistas consagrados pelo público e pela crítica, **BRAVO!** e **BRAVO! On Line** passam a investir, também, na produção de novos talentos. Os destaques desta edição são o escritor André Sant'Anna e a bailarina Ana Vitória.

Sant'Anna e Ana Vitória: os novos da edição de março

Peter Stein e Andersen na rede

Leia os bastidores das entrevistas com o diretor alemão que vai encenar _Fausto_ e com o diretor do filme _Magnolia_

Stein, que ensaia o *Fausto* integral

O repórter José Galisi Filho entrevistou, em Hannover, na Alemanha, o diretor de teatro Peter Stein, que ensaia a montagem do texto integral do *Fausto I* e *II*, de Goethe, que terá 17 horas de duração. Galisi conta, com exclusividade para os leitores de **BRAVO! On Line**, os bastidores desse encontro. Leia também na edição on line de **BRAVO!** as impressões de Ana Maria Bahiana sobre o diretor de cinema Paul Thomas Andersen, cujo filme *Magnolia* tem sido considerado um dos mais importantes do ano nos Estados Unidos.

BRAVO! erótica

Ciclo de palestras põe o erotismo em evidência

Neste mês, o site de **BRAVO!** dá início a uma série de palestras sobre artes plásticas, um projeto realizado em parceria com a galeria Nara Roesler, de São Paulo. O primeiro ciclo terá como tema *O Erotismo nas Artes*. Os leitores de **BRAVO! On Line** terão acesso aos seguintes textos: *O Erotismo nas Artes Plásticas*, por Frederico Moraes; *O Erotismo na Arte Popular*, por Paulo Pardal; *O Erotismo e a Cultura de Massa*, por José Miguel Wisnik; *O Erotismo no Cinema*, por Lúcia Nagib; e *O Erotismo na Literatura*, por Olgária Matos. Para acompanhar a agenda das palestras, basta acessar o site de **BRAVO!** no endereço www.revbravo.com.br.

FOTOS KIKO COELHO / ROGÉRIO REIS/TYBA / RUTH WALZ FOTOGRAFIN

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*).
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Celina Diaféria, Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels (*monique@davila.com.br*)
Chefe: Therezinha Prado. *Assistente:* Mabel Böger. *Colaboradores:* Luciano Augusto de Araujo, Luiz Fernando Bueno Filho, Pablo Edgard Vallés e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, Ivana Bentes, João Máximo, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lorenzo Mammi, Luiz Camillo Osorio, Márcio Marciano, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Sílvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Designer:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Flavio Marinho dos Santos (*assistente*).
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, Amir Labaki, Ana Pecoraro, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Antônio Siúlves, Arthur Nestrovski, Attilio Leone, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha, Denise Lopes (*denise@davila.com.br*), Diógenes Moura, Dorinha Mounsey, Eliane de Abreu Santoro, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Enio Squeff, Eric Rahal, Esther Hamburger, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Georgia Lobacheff, Gonçalo Ivo, Irineu Franco Perpétuo, Jairo Severiano, João Paulo Farkas, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Alberto Nemer, José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Líbero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Marcos Augusto Gonçalves, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michael Kepp, Michele Moulatlet, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Montez Magno, Natasha Szaniecki (*Londres*), Nei Duclós, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Norma Couri, Olívio Tavares de Araújo, Patricia Palumbo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio de Carvalho, Sheila Leirner (*Paris*), Sonia Nolasco (*Nova York*), Tania Menai, Tânia Nogueira, Tonica Chagas, Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Walter Carvalho, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

DIRETOR COMERCIAL: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Santos Dumont, 2.615 – Centro Shopping – Litoral Norte – Loja 1 – Lauro de Freitas – BA – CEP 42700-000 – Tel. 0++/71/341-1881 (r. 34) – 0++/71/347-0562 – e-mail: *pontodevista@e-net.com.br* / Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: *espacom@persocom.com.br* / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – *triunvirato@openlink.com.br* / **No Exterior**: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: *jimbo@eatnet.ne.jp* – Suíça – Publicitas (mr. Christoph Reimann) – Kirschgartenstrasse 14 – CH-4010 – Basel – Switzerland – Tel. ++41 (61) 275-4720 – Fax: ++41 (61) 275-4666 – e-mail: *creimann@publicitas.com* – Publicitas (mr. Heinrich Jung) – Neumühlequai 6 – CH-8021 – Zurich – Switzerland – Tel. ++41 (1) 257-8365 – Fax: ++41 (1) 251-3372 – e-mail: *hjung@publicitas.com* – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: *hdemedina@publicitas.com*

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Representantes: Peach Work – Tel./Fax: 0++/11/3277-7672 – 0800-109997 – e-mail: *pwork@zip.net*; Eduardo Vieira Gonçalves
S & A – Tel.: 0++/11/3641-1400 – Fax: 0++/11/832-7831 – e-mail: sa.assinaturas@uol.com.br – Roberto Stanic
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Viviane Ribeiro – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800908090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPTO. DE COMUNICAÇÃO: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*), Marina Leme (marina@davila.com.br)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9° andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 829-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. 0++/21/524-2453/524-2514 – CEP 20020-080 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Cochrane S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Softpress e Village – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

Fraktur: Birth and Baptismal Certificate, de H. Seiler: texto mais que ilustração

O VISIONÁRIO

Os poemas do século

Todos fazem uma lista. Também vou fazer a minha

Por Ariano Suassuna

Na *Folha de S.Paulo*, Maurício Santana Dias promoveu uma escolha dos maiores poemas do século 20, no Brasil e no mundo. Os intelectuais chamados a integrar o corpo de jurados foram dez – nove homens, entre os quais meu amigo Sebastião Uchoa Leite, e uma mulher, Irlemar Chiampi.

Mas, antes de comentá-la, gostaria de fazer minhas as palavras de outro dos jurados, Leonardo Fróes, que explicou: "O sentido da lista é despertar o interesse do leitor para essas criações do espírito humano, e não hierarquizar juízos de valor". Ao que Décio Pignatari acrescentou achar positiva a organização da lista, "mesmo sendo discutíveis os critérios, mesmo estando presentes as vaidades, as preferências pessoais, etc.".

As palavras que se seguem foram escritas, portanto, tendo em vista o fato de que a lista da *Folha* não teve a pretensão de hierarquizar valores e se baseou unicamente nas preferências pessoais dos jurados, motivo pelo qual me senti com o direito de comentá-la com base em minha própria lista.

Aliás, a meu ver, com uma única exceção, os pareceres dos jurados foram razoáveis, equilibrados, não aberrantes. Como é natural acontecer em tais casos, lamentei algumas exclusões e, não menos, certas inclusões. E vou comentá-las aqui, consciente de que minha lista é tão arbitrária e pessoal quanto qualquer outra.

Em primeiro lugar, gostaria de dizer que T. S. Eliot e Fernando Pessoa estão, para mim, entre os maiores poetas do século 20. Mas, quanto ao primeiro, prefiro, de longe, *Quarta-Feira de Cinzas* ao poema que foi escolhido como o mais belo do mundo no século 20, *A Terra Desolada*. E acho *Tabacaria*, escolhido para o segundo lugar, um dos poemas menos expressivos de Fernando Pessoa. A meu ver, *Mensagem*, e principalmente as odes de Ricardo Reis, mereceriam muito mais a distinção.

Agora, tive uma grande e inesperada alegria ao ver o *Pranto por Ignacio Sánchez Mejías* incluído entre os dez melhores poemas do mun-

do. O que me pareceu injusto foi ser ele colocado em sexto lugar: na minha opinião, o poema de Lorca é melhor do que uma soma que se fizesse de *Tabacaria* com *A Terra Desolada*.

De modo semelhante, *A Máquina do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, poema escolhido como o mais belo entre os maiores brasileiros do século, deveria figurar na lista dos dez melhores do mundo: para mim, é superior à *Canção de Amor de J. Alfred Prufrock*, poema de Eliot também incluído entre os dez. A meu ver, *A Máquina do Mundo* talvez perca em beleza lírica para *O Cemitério Marinho*, mas tem um alcance filosófico muito maior do que o poema de Paul Valéry, merecidamente mencionado na lista da *Folha*.

Quanto aos maiores poemas brasileiros do século 20, gostei muito de ver *Pasárgada*, de Manuel Bandeira, incluído entre os dez primeiros. Mas senti falta do *Soneto Inglês nº 2*, e acho que *Momento num Café*, poema que de certa forma pertence à mesma linha de *Tabacaria*, é melhor do que o poema de Fernando Pessoa.

O *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, ainda em minha pessoal e arbitrária opinião, é melhor do que todos os poemas de Oswald de Andrade juntos. Gregório de Matos é maior do que Tomás Antônio Gonzaga. *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, deveria ir, com o poema de Drummond, para a lista dos dez maiores do mundo. E *O Cão sem Plumas*, de João Cabral de Melo Neto, é muito melhor do que todos os poemas de Ezra Pound juntos.

Mas todos esses foram mencionados entre os 30 melhores. De modo que, a meu ver, os dois grandes injustiçados da lista da *Folha* foram Augusto dos Anjos e Paulo Mendes Campos. No que se refere ao primeiro, três honrosas exceções, entre os jurados: Sebastião Uchoa Leite incluiu *Monólogo de uma Sombra*; Leonardo Fróes, *Cismas do Destino*, e Irlemar Chiampi, o *Poema Negro*, todos de Augusto dos Anjos, entre os dez maiores poemas brasileiros do século 20. Aos três, envio daqui, por isso, meu comovido abraço; com menção especial a Irlemar Chiampi, pois, na minha opinião, o *Poema Negro*, por ela mencionado, deveria ir também para a lista dos maiores do mundo, por ser muito melhor do que, por exemplo, *Hugh Selwin Mauberley*, de Pound.

> O *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, é melhor do que todos os poemas de Oswald de Andrade juntos

Agora o que não entendi nem aceitei – a não ser levando em conta o inexplicável das preferências pessoais – foi o fato de *Infância*, de Paulo Mendes Campos, não ter sido mencionado por ninguém. Para mim, é um poema tão belo, tão forte e talvez mais emocionado e musical do que as *Elegias de Duíno*, de Rilke, com toda justiça incluídas entre os dez melhores poemas do mundo. Assim de memória, cito alguns trechos do poema de Paulo Mendes Campos, para que as pessoas de gosto parecido com o meu tenham uma idéia de sua beleza:

"*Meu pai tinha um cavalo e um chicote; no quintal, dava pedra e tangerina. A noite devolvia o caçador, com a perna-de-pau, a carabina. Doou-me a pedra, um dia, o seu suplício. (...) Certeza alguma tive muitos anos: nem mesmo a de ser sonho de uma cova; senão de que das trevas nasceria o sangue fresco de uma aurora nova. Reparte-nos o sol em fantasias, mas à noite é a alma arrebatada. A madrugada une corpo e alma, como o amante unido à sua amada. (...) O melhor texto li naquele tempo, nas paredes, nas pedras, nas pastagens, no azul do azul lavado pela chuva, no claro azul desenho das ramagens... Tudo é ritmo na infância, tudo é riso: quando pode ser onde e onde é quando. (...) A besta era serena e atendia pelo suave nome de Suzana; em nossa mão, à tarde, ela comia o sal e a palha da ternura humana. O cavalo Joaquim era vermelho, com duas rosas brancas no abdômen. À noite, o vi comer um girassol: era um cavalo estranho, feito um homem... Sorria em torno, quando o horizonte estrangulava o grito do socó que procurava a fêmea na campina. Que vida a minha vida! E eu ria, só. (...) Que âncoras poderosas carregamos em nossa noite cega e atribulada! Que força de destino tem a carne, feita de estrelas turvas e de nada! Sou restos de um menino que passou, sou rastros erradios num caminho que não segue nem volta – que circunda a escuridão como os braços de um moinho*".

Os que pretendem reduzir a poesia de acordo com o processo supostamente racional da crítica acharão em tais versos um insuportável e arcaico sabor romântico. Para mim, que penso doutra maneira, *Infância* é um dos maiores poemas que já foram escritos em língua portuguesa; e pode ser colocado em pé de igualdade com o que de melhor existe na lírica de Camões.

FOTO EDUARDO SIMÕES

A cerca impõe limites e cria um novo espaço para novas questões: ou se entende esse jogo ou não se entende nada

O ANTILEVIATÃ

Gramática torta

Métodos para adular a elite em nome do povo

Por **Olavo de Carvalho**

O artigo *Quem Come Quem*, que publiquei em **BRAVO!** meses atrás, prolongou-se numa troca de cartas em minha homepage, na qual minha aluna Graça Salgueiro, do Recife, me dava conta de que o professor Marcos Bagno, não obstante o silêncio com que recebera minhas críticas ao seu livro *Preconceito Lingüístico: O Que É, Como se Faz*, andava rosnando pelos cantos alguma coisa contra mim, que de resto não me incomodava de maneira alguma, sendo, como em geral o que diz a classe acadêmica, mera curiosidade do folclore nacional.

Foi então que por e-mail interveio na conversa o leitor Caio Rossi de Oliveira, que de maneira simpática e inteligente assumia a defesa do professor Bagno. Segundo ele, a teoria bagnista, se me permitem assim chamá-la, não era a ingênua e desastrada apologia do *laissez-faire* gramatical que eu a acusara de ser, mas apenas um razoável protesto contra os excessos do normativismo gramatical.

Para prová-lo, ele citava este parágrafo de *Preconceito...*: "Ora, não é a gramática normativa que 'estabelece' *a norma culta. A norma culta simplesmente existe como tal*. A tarefa de uma gramática seria, isso sim, definir, identificar e localizar os falantes cultos, coletar a língua usada por eles e descrever essa língua de forma clara, objetiva e com critérios teóricos e metodológicos coerentes".

Donde Caio Rossi concluía: "Ele em nenhum momento é contrário ao estabelecimento de uma norma culta, mas questiona que a norma culta seja determinada por gramáticos que não fazem pesquisa científica. Ele propõe, com outras palavras, a criação de um acervo de artigos de jornais, entrevistas, conversações, conversas radiofônicas, que, colocado em um computador, como os que servem de base para a feitura dos modernos e mais eficientes dicionários da língua inglesa, demonstraria o padrão (se existente) de como os indivíduos considerados cultos se expressam. Ou mesmo tentaria demonstrar a diferença entre a língua dos cultos e dos não cultos, para orientar a criação de livros de ensino da língua culta".

> Se a norma culta da língua tiver como base a fala média das elites, e não os grandes autores, vencerá o preconceito

E voltava a citar o prof. Bagno: "Pois é disso precisamente que mais necessitamos hoje no Brasil: da descrição detalhada e realista da norma culta *objetiva*, com base em coletas *confiáveis* que se utilizem dos *recursos tecnológicos* mais avançados, para que ela sirva de base ao ensino/aprendizagem na escola, e não mais uma norma fictícia que se inspira num ideal lingüístico inatingível, baseado no uso literário, artístico, particular e exclusivo dos grandes escritores".

A isso é preciso responder que:

A descrição precisa do estado da língua e de suas mudanças é atribuição da lingüística. Essa descrição exclui, por hipótese, o julgamento *qualitativo* desse estado e dessas mudanças. Para o lingüista, enquanto tal, uma língua expressiva, rica, flexível, instrumento do pensamento livre, vale tanto quanto uma língua pobre, emperrada, bárbara, boa apenas para dizer sempre as mesmas coisas. Não existe nenhum meio lingüístico de distinguir o melhor e o pior. Já a gramática normativa é precisamente recenseamento e sistematização do melhor, para fins de ensino. O melhor mede-se em expressividade, riqueza, coerência, integridade e outros fatores que são tão passíveis de identificação objetiva, na análise estilística das obras escritas, quanto os meros "fatos da língua" repertorizados pela pesquisa sociológica e lingüística. Lingüística e gramática normativa são ambas ciências de pleno direito, apenas com objetos formais diferentes e não intercambiáveis, exceto pela transfiguração mágica do fato em valor, que é precisamente o artifício subentendido na tese do professor Bagno.

Se a fixação da norma culta, em vez de basear-se nas obras dos grandes escritores, tomar por padrão a fala média das chamadas "classes cultas", isso será literalmente erigir em norma de ensino uma diferença sociológica: haverá a classe dos que falam certo e a dos que falam errado, e a primeira terá de coincidir justamente com a classe dos que mandam, fazem discursos no Parlamento, escrevem leis e decretos e impõem sua opinião à maioria por meio da mídia. Isso sim será a consagração do preconceito. Já os grandes escritores, que têm as origens sociais mais diversas – de um filho de lavadeira aos condes e marqueses –, não são representativos de uma determinada classe social, mas do que existe de melhor em todas as classes sociais, em toda a nação, em todo o povo. No escritor de origem pobre, a fala popular não é abandonada em troca do jargão das pessoas elegantes, mas é transfigurada artisticamente e enriquece a "norma culta", ensinando à gente fina o que ela não sabia. A língua artística criada pelos grandes escritores é um território elevado e neutro fora e acima das distinções de classe, e é por isso que ela pode servir de palco ao diálogo, ao conflito e ao mútuo conhecimento das classes, dos grupos e das pessoas. Por isso mesmo, é por meio dos grandes escritores que o povinho pode se tornar legislador por sua vez, suplantando o fato consumado da "norma culta" consagrada estatisticamente. A gramática normativa, ensinando a imitar os grandes escritores, e não uma determinada classe social, é instrumento democratizador por excelência, ao passo que um ensino fundado na "norma culta" sociologicamente estabelecida mediante "dados objetivos" e "recursos tecnológicos" é a cristalização oportunística de um sistema de preconceitos. É a beatificação do fato consumado.

É evidente que a gramática normativa deve levar em conta o estado médio da língua, a conduta lingüística das classes superiores, etc., mas jamais, jamais se pautar por esses fatores e erigi-los em norma de ensino. O professor de gramática deve ensinar a seus alunos a língua melhor, e não a língua dos mais ricos, dos mais poderosos ou dos mais falantes. Ensinar um menino a escrever como Machado, Pessoa ou Graciliano é libertá-lo e enobrecê-lo. Impingir-lhe como "norma culta" a fala média atual de jornalistas, publicitários, políticos e executivos é rebaixá-lo e escravizá-lo.

Os parágrafos citados pelo caro leitor Caio Rossi, em vez de poder abrandar as censuras que fiz à tese do professor Bagno, foram justamente os que desde o início me levaram a condená-la. Apenas, no artigo *Quem Come Quem*, o assunto foi mencionado apenas de raspão, e não era o caso de explicar minhas objeções com mais detalhe. Delas, o que concluo é que o autor de *Preconceito Lingüístico: O Que É, Como se Faz* não sabe o que são nem como se fazem os preconceitos lingüísticos, tanto que, imaginando acabar com todos, produz mais alguns sem perceber e ainda lhes dá a consagração suprema de legitimá-los sob pretextos "científicos". Mas é assim mesmo que se fazem os preconceitos, como o racismo, o ódio de classes, etc.: nascem por descuido de uma inteligência sonolenta e crescem como doutrinas acadêmicas. Se a gente não os mata por aí mesmo, acabam virando leis. E aí são eles que nos matam.

SEMPRE ALERTA

No tempo do Onça

Não é que ele existiu e deu expediente no Rio?

FOTO MARCELO ZOCCHIO E EVERTON BALLARDIN

Por Sérgio Augusto

Minhas primeiras dúvidas transcendentais foram as mesmas de toda e qualquer criança: Deus existe? E Papai Noel? Os bichos também vão para o Céu? Depois vieram as outras, comparativamente triviais, mas respeitáveis assim mesmo, sobretudo aquelas que me pareciam exclusivas, cismas pessoais ligadas a coisas ouvidas e mal-entendidas. Nunca encontrei alguém que me soubesse dizer, por exemplo, que crime afinal de contas cometeu o pai Francisco, aquele que saía da prisão para entrar na roda, tocando o seu violão. Tampouco obtive resposta para uma embaraçosa pergunta que fiz a uma professora do primário (o primeiro grau da época), após ouvi-la vangloriar-se da sapiência de Rui Barbosa no Congresso de Haia. Segundo ela, o colosso baiano teria indagado aos circunstantes: "Em que língua os senhores querem que eu fale?". Na bucha, levantei meu dedinho e perguntei: "Professora, em que língua ele fez essa pergunta?". Esperanto? Se tivesse mais jogo de cintura, a professora, em vez de ficar muda e com cara de tacho, teria respondido: "Em francês, meu filho, que é a língua oficial da diplomacia" – e nenhum de nós duvidaria de suas palavras. Nem das proezas do Rui, até porque, na virada dos anos 40 para os 50, o mito do "Águia de Haia" permanecia tão firme e incontestável quanto o de Caxias, especialmente nas salas de aula do ensino público.

> Quando o Onça chegou ao Brasil, nossa história já estava muito bem fornida de tudo quanto era salafrário

Outras dúvidas infantis de que ainda me recordo diziam respeito a expressões cotidianas, em geral metafóricas, como, por exemplo, "histórias do arco-da-velha", cujas origens só o tempo e algumas leituras me ajudaram a desvendar. Dia desses, matei mais uma: "no tempo do Onça". Sinônimo de passado remotíssimo, como "no tempo de D. João Charuto" e "no tempo do ronca", o onça, no caso, grafa-se com maiúscula, por ser um apelido. Nada a ver com o Amigo da Onça. Em 1943, quando Péricles criou seu personagem, a expressão "no tempo do Onça" já era quase do tempo do Onça. O Onça que lhe deu origem viveu entre nós na primeira metade do século 18.

Chorar sobre o Leite Derramado: **foto extraída do livro** *Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas*

No *Aurélio*, onça aparece como sinônimo de valentão, embora a maioria das pessoas use a palavra para alcunhar seus semelhantes muito ferozes ou furiosos, consoante a fama do nosso mais célebre felídeo, tido e havido desde o século 16 como o animal mais temido da fauna brasileira. "Cuidado com o Onça!" – advertiam os habitantes do Rio de Janeiro, referindo-se ao português que na capitania deu as ordens entre 1725 e 1733: Luiz Vahia Monteiro, difamado como uma fera por seus opositores políticos. Ele era, mesmo, uma onça, só que no sentido de valente, intrépido e decidido, atributo percebido apenas pelo populacho, que muito o admirava, mas cuja força política era pouco mais que nula. E não havia como não admirar o governador, cuja quixotesca cruzada contra os mafiosos e corruptos do seu tempo o indispôs não apenas com a elite política e religiosa, mas também com alguns cronistas e historiadores subservientes à "verdade dos vencedores".

A passagem de Vahia Monteiro pelo Brasil seria um bom ponto de partida para se contar a infame trajetória de nossas elites e das mazelas que ajudaram a tornar permanentes. Infelizmente, as-

sim procedendo, perderíamos o primeiro caso de nepotismo em território nacional (consignado na carta de Pero Vaz de Caminha), a origem das primeiras oligarquias nacionais (a dos Sá – Estácio, Mem, Corrêa – e dos Sá e Benevides, para nos atermos à região administrada pelo Onça), os primeiros tiranetes instalados às margens do rio Carioca (Cristóvão de Barros e Antônio Salema, implacáveis perseguidores e torturadores de índios), os primeiros sátrapas fluminenses (Rui Vaz Pinto, que governou de 1617 a 1620, não só introduziu o tráfico de escravos no Rio como também tinha o hábito de escalar gente do povo para guardar sua casa sem nenhuma remuneração, ameaçando prender e espancar quem se negasse a servi-lo).

Quando Vahia Monteiro chegou ao Brasil, nossa história já estava, portanto, bem fornida de salafrários. De todo modo, sua gestão foi marcante o suficiente para fazer dele um parâmetro, um ponto de referência, privilégio a que nem seu sucessor, o operoso Gomes Freire de Andrade, teve direito. Ninguém diz "isso é do tempo do conde de Bobadela". Até os quase 30 anos do governo Gomes Freire, ungido conde de Bobadela, pertencem ao tempo do Onça.

Pagar o Pato, **ainda do** *Dicionário...*: **a literalidade como subversão da ordem**

Coronel de infantaria da guarnição de Chaves, em Portugal, com exemplar atuação militar na Catalunha, Vahia Monteiro desembarcou no Rio em janeiro de 1725 e foi empossado em maio. Só mandou buscar a família ao certificar-se de que sua nomeação era definitiva e por estas bandas ficaria alguns anos. Sucedeu ao empreendedor Aires de Saldanha, responsável pela canalização do rio Carioca, e já estreou comprando uma briga. Com o clero. Primeiro, com os beneditinos, que, temerosos, como o resto da população, de novas invasões francesas, pretendiam fortificar a ilha das Cobras, cujas pedras serviram para erguer o Mosteiro de São Bento e engordar o patrimônio da ordem, que as vendia para a construção civil. O governador brecou a idéia e provou que a ilha não pertencia aos monges. Mais: com a ajuda de um capitão-de-mar-e-guerra, descobriu que os beneditinos facilitavam o contrabando de ouro e o desvio de quintos pela cerca do mosteiro, com a conivência do ouvidor Manuel da Costa Mimoso. A segunda briga foi com os jesuítas. Vahia Monteiro foi o primeiro governador a desprezar as sugestões e boas graças da Companhia de Jesus.

> A passagem de Vahia Monteiro pelo Brasil seria um bom ponto de partida para contar a trajetória infame das elites

A rixa com o clero ainda rolava quando a metrópole, também por receio de ataques inimigos, enviou um engenheiro militar, brigadeiro João Massé, para construir uma muralha que se estenderia do largo da Prainha (hoje, praça Mauá) até o largo da Ajuda (entre a Cinelândia e o Passeio Público, onde, dois séculos depois, construiriam o Palácio Monroe). Do alto de suas experiências bélicas, Vahia Monteiro vetou o projeto, apontando-lhe falhas elementares de concepção, propondo em troca um canal navegável, que insulasse a cidade e escoasse os seus detritos. Como, àquela altura, a Câmara Municipal já traçara um plano para a construção de casas fora da muralha, os vereadores que antes o apoiavam passaram a hostilizá-lo; e com mais vigor depois que vários deles e seus amigos tiveram favores negados pelo governador. Inflexível com a coisa pública, o ex-coronel de Chaves passou o trinco no ervanário, pôs ordem na cidade, restaurou as fortificações existentes, bloqueou o descaminho do ouro, fortaleceu a Justiça, tornou rigorosa a fiscalização do serviço de arrecadação de contratos da Fazenda Real e o emprego criterioso de suas rendas. Desagradou a muita gente graúda. "Senhor, nesta terra todos roubam, só eu não roubo", escreveu, já meio desesperado, a d. João 5º, que o apoiou até quando foi possível agüentar as pressões das elites e seus padrinhos na corte.

Ao lado do governador, até o fim, ficou apenas o povo, grato pela qualidade de vida que sua administração lhe proporcionara. Só o homem da rua o chamava de Onça no sentido de enérgico, forte e valente. Para os desafetos clericais e políticos, o Onça não passava de uma fera desalmada e indomável, que precisava ser eliminada. E acabou sendo. Abatido física e psicologicamente pelas pressões internas e o crescente descaso de el-rei por suas provações, Vahia Monteiro foi perdendo sua habitual serenidade e quase pirou. Aproveitando-se de uma crise epiléptica do Onça, a Câmara providenciou seu afastamento do cargo. Vahia Monteiro morreu em 19 de setembro de 1733, sobretudo de desgosto. Não deixou herdeiros nos trópicos, já que a viúva e os filhos retornaram a Portugal e nunca mais puseram os pés nesta terra em que se corrompendo tudo dá. Pena, pois os genes do Onça muito bem teriam feito à linhagem nacional.

FOTO MARCELO ZOCCHIO E EVERTON BALLARDIN

OUTRO TOM

Histórias para idiotas

Chegou a hora de acabar com a ditadura dos regentes

Por Paul Mounsey

As circunstâncias que envolveram a eleição de Sir Simon Rattle como diretor musical e principal regente da Orquestra Filarmônica de Berlim servem para lançar um raio de luz à moribunda profissão de regente. Na fase final da eleição, havia dois candidatos, e o segundo era Daniel Barenboim – aquela figura desagradável que uma vez liderou o grupo de carreiristas apropriadamente denominado Kosher Nostra (entre os membros da gangue estavam também Itzhak Perlman, Pinchas Zuckerman e Zubin Mehta, com Isaac Stern fazendo o papel do poderoso chefão). Ao votar, os 113 membros do colégio eleitoral da Filarmônica de Berlim decidiram a favor do jovem e dedicado Rattle, que passara 18 anos fazendo da Orquestra Sinfônica da Cidade de Birmingham um conjunto de nível internacional.

Barenboim se provou impopular por onde quer que tenha passado por causa de seu estilo mercenário, caça-níqueis, e de suas longas ausências. Embora tenha recebido o apoio de muitos músicos quando foi demitido da Ópera da Bastilha, em Paris, em 1989 (o governo francês não estava muito satisfeito com o fato de ele ganhar um salário anual de 7 milhões de francos e passar menos de quatro meses por ano em Paris), Barenboim perdeu a simpatia de seus pares ao aceitar a oferta (US$ 700 mil) da Orquestra Sinfônica de Chicago enquanto ainda negociava sua reintegração à Bastilha. Em 1992, ele, poligamicamente, se tornou diretor musical da Staatsoper de Berlim (com um salário de 1 milhão de marcos alemães). Seria injusto concentrar muitas atenções sobre Barenboim, mesmo porque ele nunca perdeu tempo para rebater qualquer ataque de seus detratores com a conveniente acusação de anti-semitismo. Barenboim não está só. O fato é que, já faz um bom tempo, a profissão de regente se tornou símbolo de negócios inescrupulosos, de ganância pessoal quase criminosa e de megalomania. Pouco antes de sua morte em 1990, Leonard Bernstein regeu um concerto na Praga pós-comunista que lhe rendeu mais dinheiro do que um professor tcheco ganharia em 25 anos. Como o principal regente da Orquestra Sinfônica de Londres, Claudio Abbado, apesar de nunca ter sido ganancioso financeiramente, raro estava presente na capital inglesa por mais de três meses – tinha muitos

> Abatido pela pobreza, Karajan, o ex-nazista, foi "descoberto" pela indústria e deu asas a sua fome doentia de poder

compromissos em outros lugares.

Esse padrão foi estabelecido por Hebert von Karajan. Abatido pela pobreza, o ex-nazista foi "descoberto" na Viena pós-guerra pela indústria fonográfica britânica e seguiu forjando uma carreira baseada numa fome de poder patológica, sem igual na história recente. À frente da Filarmônica de Berlim ou do Festival de Salzburgo, Karajan exerceu sua influência com habilidade e astúcia dignas de Hitler. Não é de estranhar que, quando morreu, a fortuna desse supremo *showman* e consumado especialista em embolsar subsídios estatais era estimada em meio bilhão de marcos alemães. Enquanto isso, músicos de orquestras em todo o mundo estão passando por sérias dificuldades financeiras, trabalhando horas a fio para garantir a sobrevivência. E, nos anos recentes, muitas orquestras sinfônicas nos Estados Unidos e na Europa simplesmente tiveram de fechar por causa da falta de recursos.

Nazistas perfilados: eles têm regente

Então, como o regente, aquele "*pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena, cheio de fúria e tumulto, nada significando*", passa de mero contador de tempo, batendo no assoalho com um longo bastão para manter o andamento, a um megalomaníaco com um salário exorbitante? A resposta pode estar em uma das características definidoras da tradição artística ocidental: a separação entre o homem e a sua arte e a conseqüente existência da arte-objeto, a qual, por meio do capitalismo, se tornou arte-produto, um conceito totalmente estranho às tradições não-ocidentais. Para colocar essa questão adequadamente, seria necessário um estudo detalhado da tradição mitológica judeu-cristã. É suficiente, aqui, dizer que essa separação (a idéia de uma arte auto-suficiente, com sua própria existência abstrata divorciada de seu criador e/ou intérprete) se manifesta na forma como as nossas arte-objetos se mostram para nós, na maneira como nós enquadramos as pinturas (para separá-las da vida cotidiana), na maneira como o drama é colocado sobre um palco protegido por uma cortina, na maneira como se diz que uma peça de música "existe" na forma de um código gráfico altamente desenvolvido, chamado partitura, capaz de sobreviver a seu compositor e, por meio de repetidas apresentações, preservar a música, em teoria, "*até a última sílaba da recordação*". A importância dada a esse sistema de notação impregnou o conceito de interpretação, e, nos domínios da ópera e da música orquestral, o regente, desde os dias de Bülow e Nikisch, vestiu o manto de legítimo intérprete (a ponto de modificar o que o compositor escreveu), relegando a orquestra ao status de mera ferramenta. Essa idéia é simplesmente absurda, e qualquer regente que acredite ter a técnica, a força de persuasão ou mesmo o magnetismo necessários para fazer com que uma orquestra toque exatamente aquilo que ele quer precisa seriamente de ajuda psiquiátrica. Críticos de música puxa-sacos apenas ajudaram a manter esse estado de coisas depositando nos regentes propriedades semimágicas, que dizem mais sobre o nível de estupidez dos críticos do que sobre qualquer qualidade intrínseca dos regentes. No arruinado mercado de hoje, em que a música clássica representa menos de 6% da venda total de discos, as gravadoras acham mais fácil vender carismáticos "maestros" do que uma orquestra.

Críticos ajudaram a manter esse estado de coisas, depositando nos regentes propriedades semimágicas

Sendo direto, o regente existe porque a música ocidental, desde o século 19, e a comunicação de massa, desde o século 20, demandam um líder facilmente identificável. A sua consciência musical é inconseqüente, ele não toca nenhum instrumento, não produz nenhum som (a não ser um ocasional grunhido). Ele simplesmente encarna uma representação visual do processo de fazer música numa sociedade que despreza a coletividade e venera a expressão de uma experiência individual. Uma alternativa possível apareceu na Rússia soviética dos anos 20. Um grupo de músicos de Moscou formou a orquestra PerSimfAns. Nos ensaios, cada músico tinha direito a opinar sobre o que seria tocado e como. Por causa dessa participação coletiva, os ensaios levavam mais tempo do que o normal. Prokofiev ficou impressionado com a maneira como eles lidavam com seus ritmos complicados. Outro experimento bem-sucedido nesse sentido foi o da Orquestra de Câmara Orpheus de Nova York, cujo fundador, Julius Fifer, disse: "Não precisamos de alguém balançando os braços para entendermos uma frase".

Três fatores decidiram a eleição de Rattle em Berlim: ele tem um contrato com uma das grandes gravadoras (muito importante para uma orquestra), é conhecido por seus programas inovadores (muito atraente para audiências mais novas) e provou ser capaz de realmente se dedicar a uma orquestra (*bye-bye*, Barenboim). A escolha não teve nada a ver com nenhuma suposta técnica de regência.

"*Apaga-te, apaga-te, fugaz tocha!*" Uma vez que os exibicionistas balançadores de braços tenham saído do caminho, nós poderemos enfim enxergar a verdadeira façanha dessa forma exclusivamente ocidental de fazer música que nós chamamos orquestra.

FOTO KEYSTONE

DIREITO DE RESPOSTA

Gonzagão para todos

BMG Brasil responde ao ensaísta Jorge Caldeira

Admira-nos e causa tristeza que uma publicação séria acolha em suas páginas matéria como aquela assinada pelo sr. Jorge Caldeira, que se encontra na página 29 do nº 27, correspondente a dezembro, dessa revista. Trata-se de artigo no qual, no que se refere à BMG Brasil Ltda., não se encontra nenhuma palavra que expresse a verdade.

Dando continuidade, como informa, a matéria já veiculada em número anterior da revista, insiste o colunista em atacar desabridamente a gravadora BMG Brasil Ltda., imputando-lhe o propósito de escamotear ao público brasileiro o conhecimento da obra do compositor Luiz Gonzaga, diferentemente do que fazem gravadoras estrangeiras, do mesmo grupo, que possibilitam a aquisição de discos que contenham a obra daquele artista, facilmente encontradas em lojas européias. Com a colaboração de um leitor, informa que em Munique, por exemplo, é possível achar tais discos.

O sr. Caldeira, porém, equivoca-se por inteiro. Ele é que não soube pedir nas lojas um simples CD de Luiz Gonzaga.

Diante disso, deveria imitar o que fez a BMG Brasil Ltda., ou seja, designar um modesto auxiliar do escritório para desincumbir-se de tão grave tarefa, o que ele fez com notável êxito, trazendo na volta os CDs encomendados.

A BMG Brasil mantém em catálogo nada menos do que 19 diferentes discos, que contêm as principais obras do artista Luiz Gonzaga e incluem aquelas nominalmente citadas pelo colunista.

Segue-se, para melhorar o nível de informação do jornalista, a relação dessas obras em catálogo. A cada título antecede o número do produto: 74321690612 – *O Essencial de Luiz Gonzaga Série Focus*; M 10032 – *O Melhor de Luiz Gonzaga*; 74321568062 – *Óia Eu aqui de Novo*; 74321568072 – *Xamego*; 74321568082 – *Luiz "Lua" Gonzaga*; 74321568092 – *A Triste Partida*; 74321568102 – *O Nordeste na Voz de Luiz Gonzaga*; 74321568112 – *O Sanfoneiro do Povo de Deus*; 74321568122 – *Luiz Gonzaga sua Sanfona sua Simpatia*; 74321568132 – *Pisa no Pilão (Festa do Milho)*; 74321568152 – *Eterno Cantador*; M 10078 – *Olha pro Céu*; M 10144 – *Do Jeito que o Povo Gosta Forró do Gonzagão*; M 60016 – *Luiz Gonzaga e Carmélia Alves – Espetáculo da Seis e Meia*; M 60054 – *Quadrilhas e Marchinhas Juninas*; V 120010 – *Luiz Gonzaga & Fagner*; V 120014 – *Gonzagão e Gonzaguinha Juntos*; V 120003 – *Forró do Começo ao Fim*; 74321294162 – *50 Anos de Chão* (caixa com 3 CDs).

A BMG Brasil tem em catálogo nada menos de 19 diferentes discos com as principais obras de Luiz Gonzaga

Para esclarecimentos do sr. Caldeira, já lhe enviamos cópia de notas fiscais, recentes, comprovando a compra de discos de Luiz Gonzaga, em lojas selecionadas aleatoriamente. Fica a indicação para o sr. Caldeira, dispensado assim de incomodar seus amigos estrangeiros.

Acrescente-se que a BMG Brasil, pesquisando seus registros, verificou que, nos meses de outubro, novembro e metade de dezembro do ano findo, somente nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro, venderam-se 15 mil exemplares de CDs daquele artista. A BMG estaria descurando seu mero interesse comercial se se abstivesse de distribuir um produto perfeitamente vendável.

O assunto, evidentemente, não poderia ser abordado de forma tão leviana, que atenta à honra, imagem, dignidade e reputação de pessoas que, à diferença do que se noticiou, vêm se empenhando com afinco na preservação dos valores culturais brasileiros e na divulgação da sua música.

O fato é que, diferentemente do que pensa o sr. Jorge Caldeira, não se sabe como nem por quê, a BMG nunca negou ao mercado nacional produtos musicais de tamanha importância, e, agindo dessa maneira, está certa a gravadora de que vai contribuir para a preservação da nossa memória cultural, mantendo vivas as raízes da música popular brasileira. !

FOTO SUPERSTOCK

A transcendência de Updike

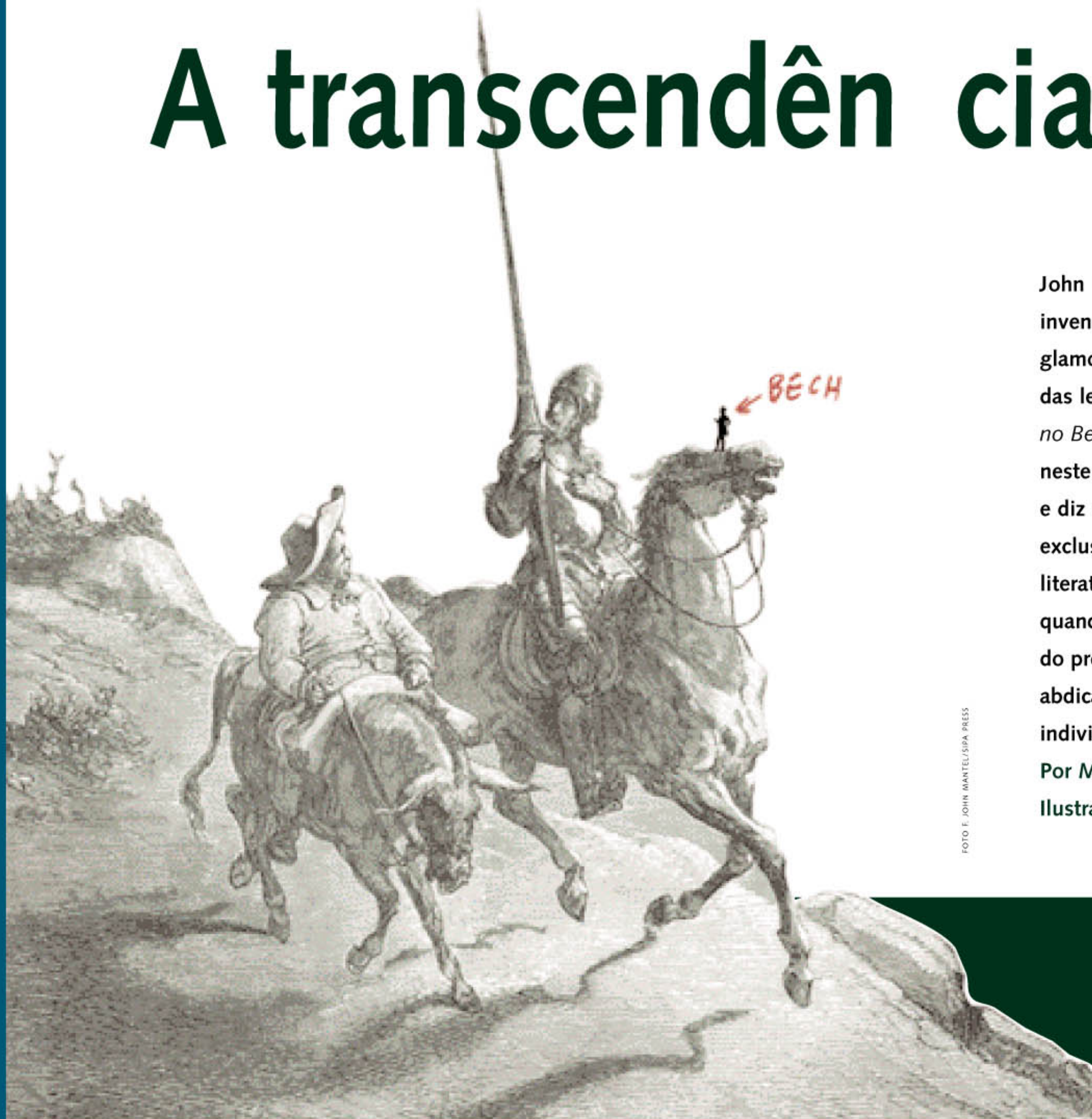



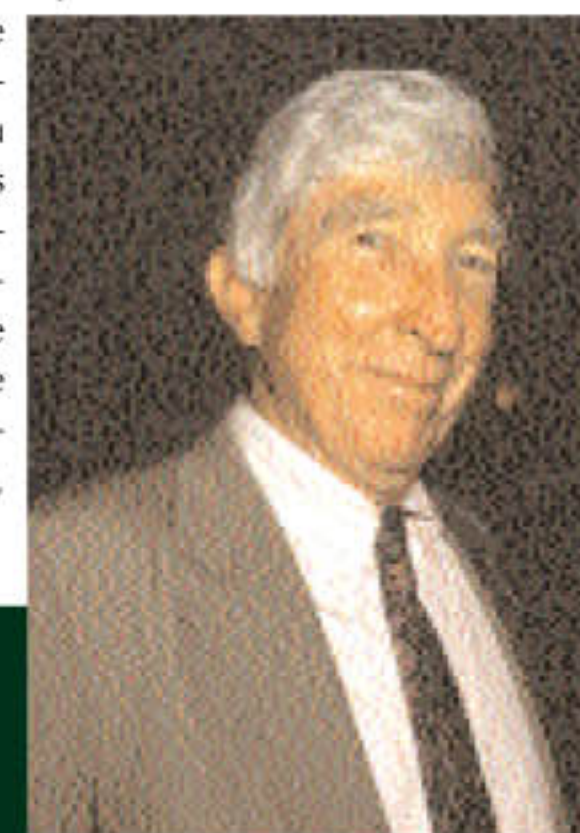
FOTO F. JOHN MANTEL/SIPA PRESS

John Updike faz o inventário do falso glamour do mundo das letras em *Bech no Beco*, que sai neste mês no Brasil, e diz em entrevista exclusiva que a literatura, mesmo quando em benefício do próximo, não pode abdicar da perspectiva individual do escritor

Por Michel Laub

Ilustrações Rico Lins

John Updike diz, nesta entrevista concedida por fax, que a grande literatura, mesmo a que trata de temas de magnitude transcendental, "começa pelo pessoal, que é vital por si só". Em *Consciência à Flor da Pele*, suas memórias, o que é mais genuinamente pessoal aparece sob a forma de uma erupção cutânea, o sintoma perceptível de uma doença dermatológica chamada psoríase, a chaga – sem trocadilho – que o consumiu da infância na pequena Shillington (Pensilvânia) até quase o fim da idade adulta (hoje, mantém-se controlada). A manifestação aguda da síndrome, uma perversidade capaz de destruir a mais ferrenha das auto-estimas, dá ao seu portador, durante um punhado de meses a cada ano, a aparência de estar sempre descamando. É a esse problema que Updike atribui a escolha de seu ofício: "Por causa de minha pele, excluí qualquer emprego – vendedor, professor, financista, ator de cinema – que exigisse boa aparência", escreveu. "O que restava? Ser algum tipo de artesão encerrado em um cubículo, ignorado – talvez um cartunista ou um escritor."

John Updike, sabe-se, tornou-se não apenas "um" escritor. Pode-se dizer o que quiser de suas virtudes de ficcionista, mas é impossível deixar de reconhecer em seu texto a presença de um dos grandes estilistas contemporâneos. Sua melodia, seu vocabulário e sua noção perfeita dos limites e da arquitetura de um conjunto de frases marcadamente "redondo" são virtudes raras em qualquer autor, de qualquer época. E são,

Updike (à dir.): saga quixotesca contra os moinhos de vento do falso glamour

LIVROS

segundo ele, decorrências do mesmo destino: "O que era minha criatividade, minha inexorável necessidade de produzir, senão uma paródia da constrangedora superprodução de minha pele?", diz em *Consciência...* "Nunca me preocupei, nas publicações, nem com o agradável nem com o modesto, mas me afligia com erros factuais e tipográficos – 'erupções' no texto idealmente imaculado."

As palavras imaculadas de Updike deram ao mundo romances, contos, poemas, ensaios e críticas. Deram a tetralogia *Coelho*, o seu conjunto de romances mais conhecido, em que recupera quatro décadas da vida média norte-americana por meio da trajetória do personagem Harry Hangstrom; deram as históricas análises sobre artes plásticas, literatura e temas gerais que o consagraram como crítico na revista *The New Yorker* e em outras publicações; e deram, finalmente, a trilogia *Bech*, cujo último ato, *Bech no Beco*, uma seqüência de cinco relatos que envolvem o mesmo personagem, está sendo lançado neste mês no Brasil pela Companhia das Letras (*ver texto adiante*).

Como Updike, 67, Henry Bech, o protagonista, é o intelectual americano maduro, que integra a elite de um país cuja influência sobre a cultura mundial, segundo Updike, "em geral é para o bem". Bech é um desses eternos candidatos ao Nobel, que vaga pelos continentes sem disfarçar o desconforto causado por uma celebridade que sabe falsa, construída à revelia de uma crítica hostil, mesquinha, rancorosa. O gênero do livro é definido na edição em língua inglesa como "quase-romance", e a referência autobiográfica revela, ao longo da história, um pouco do que o autor pensa na vida real sobre o mundo falsamente glamouroso e festivo caraterístico da literatura de hoje, incluindo-se aí os críticos: "Eles são os inimigos naturais dos escritores – da criatividade, da diversão", diz Updike na entrevista. Uma opinião dos críticos, por sinal, foi das poucas perguntas, entre as 20 que foram enviadas a ele, que não mereceram resposta: *Alguns consideram o estilo a característica mais visível de sua literatura. O que o sr. pensa desse ponto de vista?*. Outras, compreensivelmente, tratavam de seus pares: uma lista de autores americanos que deveriam, se possível, ter suas obras comentadas e a proposição *Quais os melhores escritores do mundo hoje?*. "Isso eu dificilmente estaria apto a responder", desculpou-se. Quem sabe com alguma modéstia.

BRAVO!: Em *Bech no Beco*, o personagem Henry Bech diz que o propósito do escritor é "divertir-se, satisfazer-se". O sr. acha que ainda é possível, hoje, fazer uma literatura de fundo social, moral ou transcendental?

John Updike: Sendo verdadeiro consigo mesmo, e com sua versão particular da realidade, o escritor tem possibilidade de produzir um livro esclarecedor em benefício do próximo. Se fizer esforço demais para ser social, moral ou transcedental, corre o risco de produzir sermões sem vida, propaganda para uma coisa ou outra. Marcel Proust é muito bom nesse assunto, e sua obra-prima ilustra o que eu quis dizer. Sempre se começa pelo pessoal, que é vital por si só.

O livro é definido como um "quase-romance". Quanto de sua experiência pessoal há na trajetória de Bech?

Não muito, apesar de a primeira história, na Tchecoslováquia, usar informações da minha viagem para lá, e eu realmente passei um tempo em Los Angeles sendo processado (*situações que aparecem no livro*). Mas o resto é predominantemente fantasia. Obviamente não ganhei o Prêmio Nobel em 1999. Nem sequer assassinei um dos meus críticos (*idem*).

O sr. não pinta um quadro muito edificante do mundo literário em *Bech no Beco*. Em que medida o glamour e a superexposição que acompanham os grandes escritores contemporâneos são prejudiciais à literatura em si?

Eu acho que os escritores sempre foram invejosos e fofoqueiros. Um escritor que não se interessa por fofoca não se interessa pela natureza humana. Quanto aos críticos, são os inimigos naturais dos escritores – da criatividade, da diversão. Eu acho que hoje há menos glamour e interesse da mídia por escritores do que havia nos anos 50 ou 20, e por conta disso nosso comportamento é menos malcriado.

O sr. não pertence à tradição do "escritor americano e judeu". Bech é judeu. Por que a escolha de um universo que não é exatamente o seu para ilustrar a trajetória de um personagem americano que é escritor, como o sr.?

Quando eu era jovem, a maioria dos bons escritores era judia. Me deu prazer, quando a primeira história de Bech foi escrita, em 1964 – eu não sabia então que haveria outras –, criar o meu escritor-herói judeu, solteiro, sem filhos e não prolífico – bem o contrário do que eu era. A ficção vive e morre desses saltos da imaginação.

Ainda sobre esse tema, a qual tradição da literatura norte-americana o sr. acha que se filia?

Eu me interesso pelos protestantes do século 19 – Melville, Hawthorne, Henry James –, mas não vejo a utilidade de se pensar em si mesmo como pertencente a uma tradição étnica. Os Estados Unidos, como o Brasil, são uma nação de imigrantes e diversidade. São as idéias por trás do meu país, os conceitos de empreendimento e liberdade individual e como isso funciona na atualidade, que me interessam. Críticos

Em *Bech no Beco*, o autor consagrado Henry Bech cumpre uma trajetória kafkiana pelo inferno dos coquetéis, dos sorrisos postiços e do tráfico de influências que caracteriza o mundo da literatura. "Eu acho que os escritores sempre foram invejosos e fofoqueiros. Um escritor que não se interessa por fofoca não se interessa pela natureza humana", diz Updike. "Hoje há menos glamour e interesse da mídia por escritores do que havia nos anos 50 ou 20"

"'Moderno' está em uso há muito tempo", diz Updike. "Até 'pós-moderno' parece cansado. 'Moderno' fazia algum sentido quando Joyce, Eliot, Pound, Rilke, Kafka e outros estavam produzindo uma arte estranha e diferente – quando, para dizer de um jeito diferente, as velhas formas tinham se quebrado e não podiam mais conter vida e verdade"

tentam rotular escritores; um escritor trata de se esquecer dos rótulos.

O sr. escreveu bastante sobre o modo de vida na América, principalmente na tetralogia *Coelho*. Como o sr. acha que o bom momento econômico dos Estados Unidos influenciou a literatura do seu país?

O mundinho da literatura pode estar se beneficiando de um jeito menor da prosperidade geral, mas eu acho que os escritores estão entre os últimos a sentir isso e a expressar a tendência expansiva. É uma indústria modesta, a nossa.

O sr. não acha que a presença hegemônica dos Estados Unidos no atual cenário internacional pode ter um efeito perverso sobre a cultura do mundo?

Não. Eu acho que a influência americana em geral é para o bem – pela liberdade, tolerância e paz. Sem o nosso exemplo e presença, metade da Europa ainda estaria trancada num comunismo desalentado e repressor. A América defende o oposto da repressão, e os povos do mundo sabem disso.

Muitos críticos vêem uma espécie de pessimismo nas suas descrições da vida média e suburbana na América. O sr. concorda com esse ponto de vista?

Minhas histórias sobre a vida suburbana tentam descrever a vida adulta, e há muitos motivos para tristeza mesmo nas vidas adultas mais bem orientadas. Experiência traz consigo desilusão.

Ao mesmo tempo, em suas memórias aparece um sentimento bastante nostálgico sobre a Shillington de sua infância. É algo suave e doce. O sr. acha que essa característica aparece em outros livros seus?

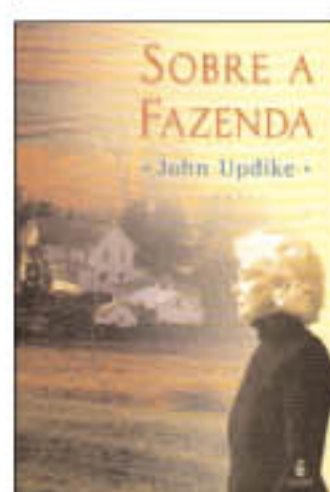
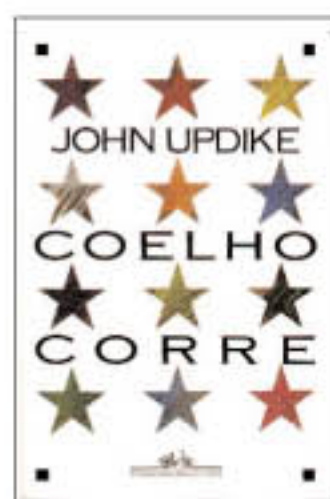
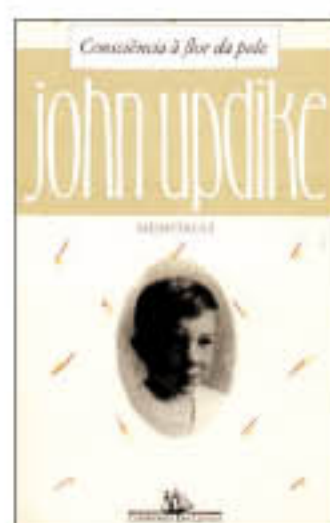
Mesmo em Shillington, há muito motivo de tristeza, muita dor e frustração humanas, mas é natural pensar com ternura na infância e nas primeiras pessoas e paisagens que foram conhecidas. Nunca nada consegue dar de novo aquela impressão mítica.

O sr. se interessa por artes plásticas há muito tempo. De alguma maneira elas influenciaram no seu modo de escrever?

Para exemplos inspiradores de pureza artística e aventura, para o jogo artístico jubiloso, o melhor lugar é um museu. Quanto a meus desenhos e pinturas, eu talvez tenha adquirido um hábito ou uma visualização que me ajudou a imaginar gente e acontecimentos, como também um senso de estrutura, de composição.

Parte da crítica considerou que o romance *Brazil* faz um retrato superficial do país. O que o sr. pensa disso?

Sem dúvida um brasileiro teria escrito um romance diferente. Mas, para mim, o livro, que afinal trata de uma

Abaixo, capas de livros do autor lançados no Brasil: o controvertido *Brazil*, que transporta a história de Tristão e Isolda para a atmosfera tropical; as memórias; o primeiro volume da tetralogia *Coelho*; o romance *Sobre a Fazenda*, publicado pela Imago

lenda, tem verdade e vitalidade, e uma boa parte dos leitores o põe entre os meus melhores. Tive muito prazer escrevendo-o e voltando assim ao seu maravilhoso país.

***Brazil* é escrito num estilo não realista, o que não é comum em sua literatura. Por que essa escolha?**

O livro é tão realista quanto eu consegui fazê-lo. Não é mais fantástico do que *The Coup* (1976) ou *Gertrude and Claudius* (2000). Ou mesmo do que grandes passagens de *O Centauro* (1963). Estou sempre consciente de que nós, romancistas, temos como ancestrais os antigos bardos, os urdidores de fábulas, e a escrita naturalista não pode esquecer as raízes da narrativa. Na América Latina, sobretudo, o fabuloso permanece como uma forma de relato verdadeira.

O sr. pode falar um pouco sobre sua experiência como crítico da *The New Yorker* e da revista em si?

Tenho a honra, desde 1960, de ter um espaço na *The New Yorker* para dizer o que penso de livros e, por meio dos livros, da vida. No papel de crítico, li coisas que não teria lido em outras circunstâncias e aprendi, espero, muito com isso. Mas nunca achei que meu meio de vida principal fosse como crítico – e espero devotar muito menos energia a ele. Quando garoto, eu queria aparecer na *The New Yorker* e me orgulho muito de ter sido um colaborador durante quase 50 anos. A revista dependia de um público de classe média desejoso tanto de ler, de ser desafiado e informado quanto de ser entretido pela leitura, e eu francamente me pergunto quanto espaço sobrou neste nosso mundo eletrônico para uma revista assim. É o mesmo caso dos livros sérios: o publico é relativamente pequeno.

O sr. escreveu que *Um Homem por Inteiro*, de Tom Wolfe, não é literatura, mas "entretenimento". Quando um romance se torna, de fato, "literatura"?

O livro, em que pesem todas as qualidades de energia e inteligência, não tinha intimidade; era como um quadro de avisos, gritando o mais alto que podia. Tornou-se um best seller, o que não deve ser usado contra ele. Mas ele queria ser best seller, o que deve ser usado contra ele.

Recentemente o sr. organizou uma coletânea com os melhores contos norte-americanos do século. Como o sr. vê o moderno conto americano, comparando-o ao moderno romance americano?

Falta mercado para o conto moderno. Mesmo quando eu era jovem, existiam muitas revistas que publicavam ficção; agora, só umas poucas publicam, e como um tipo de cortesia, da mesma maneira como publicam poemas. Se não há mercado, não há público, e, se não há público, não há urgência nem percepção da conexão que torna o ato de escrever importante e nobre. Ainda assim, existe um grupo de contistas muito talentosos, que não querem ou não podem se expressar em forma de romance. Quando eu pesquisei o campo para minha antologia, foram os contos de antes de 1960 que me pareceram mais atirados, seguros e coerentes.

O que se pode chamar de "moderno" na literatura de hoje?

"Moderno" está em uso há muito tempo. Até "pós-moderno" parece cansado. "Moderno" fazia algum sentido quando Joyce, Eliot, Pound, Rilke, Kafka e outros estavam produzindo uma arte estranha e impressionantemente diferente – quando, para dizer de um jeito diferente, as velhas formas tinham se quebrado e não podiam mais conter vida e verdade. Em geral, "moderno" é o que apela para nossa percepção do presente perigoso, e não para nosso apetite por nostalgia e pelo confiável convencional.

O sr. está trabalhando num novo livro de ficção?

Acabei de publicar uma novela (*romance curto*) chamada *Gertrude and Claudius*, que trata das personagens de *Hamlet* antes de o pano subir. E justamente hoje (*meados de fevereiro*) enviei para Nova York um pacote contendo um livro de contos, com uma longa novela. Mas, na verdade, eu me sinto bastante exaurido como ficcionista. E, como estou com quase 68 anos, gostaria de escrever menos e, mais do que nunca, escrever para me divertir.

Updike no Brasil

Principais livros do autor lançados no país

- **Romances:** Tetralogia *Coelho* (*Coelho Corre*, 1960; *Coelho em Crise*, 1971; *Coelho Cresce*, 1981; *Coelho Cai*, 1980), *Brazil* (1994), *Memórias em Branco*, *Na Beleza dos Lírios* (1996) – Companhia das Letras; *Pai Nosso Computador, S.* (1988), *O Sabá das Feiticeiras* (1985) – Rocco; *Sobre a Fazenda* (1959, Imago)
- **Contos:** *Uma Outra Vida* (1994, Cia. das Letras), *Confie em Mim* (1987, Rocco)
- **Memórias:** *Consciência à Flor da Pele* (1990, Cia. das Letras)
- **Ensaios e críticas:** *Bem perto da Costa* (1983, Cia. das Letras)

O personagem

Henry Bech é o tipo mais bem construído de Updike. Por José Onofre

Acima, a capa da edição norte-americana de *Bech no Beco* (*Bech at Bay*), terceira parte da trilogia de que fazem parte *Bech: a Book* (1970) e *Bech is Back* (1982). John Updike já ganhou o Prêmio Pulitzer duas vezes, em 1982 e 1991. Como ensaísta, não tem a verve de Gore Vidal nem o *punch* de Norman Mailer – e, o que julgaria um elogio, não partilha o gosto pelo frasismo dândi de Tom Wolfe. Mas é, dos *showmen* contemporâneos das letras norte-americanas, o que mais consegue convencer, com sua escrita que sabe ser suave e cortante, uma mescla de lirismo e ironia, um texto que se aproxima do virtuosístico na capacidade de fazer ver aquilo que descreve e comenta

Henry Bech escreveu e publicou sete livros, e em nenhum deles os críticos acharam um motivo sequer para terem sido editados. Em quase 50 anos de literatura, Bech passou por duas ou três gerações de críticos e de todas só recebeu ironia e escárnio. Não era um bom escritor, e seus romances não eram bons romances. Suas relações com o público leitor só não foram piores porque um desses sete livros foi um best seller, surpreendendo a todos, como um raio em céu azul. Se isso lhe deu conforto financeiro e moral, não melhorou a opinião da crítica. Continuavam a cobri-lo com seus insultos mais trabalhados. "Ignore os cretinos", recomendava-lhe Norman Mailer. "Por que você ainda lê este lixo?", perguntava-lhe Joseph Heller. Bech não conseguia ignorar e continuava a ler as frases, que eram como punhaladas. Em seu coração cresciam, como gigantescas árvores dos trópicos alimentadas pelo húmus produzido por suas folhas caídas, a inveja, o ciúme e o ressentimento. Nova-iorquino e judeu, o que é meio caminho andado para o sucesso literário nos Estados Unidos, jamais foi cogitado para o National Book Award ou o Pulitzer, enquanto seus outros patrícios acumulavam troféus de platina, enfiavam no bolso gordos cheques de três dígitos e suas edições chegavam aos quatro dígitos. Bech tem lá seus motivos.

Bech no Beco, de 1998, é a terceira antologia de contos de John Updike sobre o bizarro escritor, talvez seu personagem mais bem construído. A primeira coletânea, *Bech: A Book*, é de 1970, e a segunda, *Bech Is Back*, de 1982. O personagem ficou mais velho, e, se a idade não o deixou mais esperto, amadureceu-lhe o rancor, e sua visão das coisas ao redor é pura peçonha. Como todo o sujeito dominado por sentimentos sombrios e os pensamentos decorrentes, ficou astuto e oculta tudo sob uma aparente benevolência e hipocrisia. De fato, ele não gosta da obra de nenhum escritor que seja seu contemporâneo. Seu ideal é que todos sumissem, deixando-o "sozinho num planeta deserto com 1 bilhão de leitores de língua inglesa". Na impossibilidade de que o Deus bárbaro de sua tribo os mande todos para o inferno, escolhendo-o como filho muito amado e deixando-o reinar sobre o mundo lite-

rário nova-iorquino, com o monopólio de notícias, críticas e resenhas, despreza-os em silêncio. Tudo sob a máscara da complacência. Mas seus sentimentos verdadeiros, sigilosos, são feridas abertas, dolorosas e sem cura. Sua paciência e tolerância não ultrapassam a fronteira de seus dentes. Bech é amargo e, com o avanço da idade, se conformou. Com mais de 70 anos, não havia o que mudar.

Updike se diverte com Bech e suas atividades no meio literário de Nova York e nas cidades estrangeiras que visita, bocas-livres propiciadas pelo setor cultural do Departamento de Estado. Essa chancela lhe dá passagens, algum dinheiro, hospedagem nas suntuosas embaixadas norte-americanas e uma programação de passeios, visitas, conferências, debates, coquetéis e jantares. No exterior, um estrangeiro, Bech fica mais próximo a seu próprio ser. Está só, cercado de atenções, e encontra leitores e até tradutores. Na Europa Oriental é comum receber livros com seu retrato na contracapa, única coisa que identifica o objeto como seu, já que até seu nome é indecifrável. Mas Bech recebe tudo com o leve sorriso dos discretos. Na República Tcheca (então Tchecoslováquia), aonde vai em viagem oficial em 1986 — primeiro relato do livro, *Bech in Czech* —, está com 63 anos; em *Bech Preside*, o segundo e mais longo, ele está com 68 anos e vive a desagradável experiência de escrever um artigo elogioso para o livro que comemora os 70 anos de outro romancista, seu arqui-rival. Acaba convencido a presidir The Forty, um espécie de clube de artistas, intelectuais e romancistas, muito antigo, cuja finalidade perdeu-se no tempo; no terceiro conto, Bech está às voltas com a Justiça: *Bech Noir* é a maravilha do livro. Depois de anos de solidão e celibato, aos 74 anos, casa com uma garota de 26 anos. Essa inesperada primavera lhe dá uma exuberância inesperada, e ele resolve acertar suas contas com os críticos que o humilharam e ofenderam ao longo dos anos. Diante desse surto de energia e disposição para novos objetivos — em uma trajetória que, para todos os efeitos, ele dava por encerrada —, Rachel "Robin" Teagarten resolve acompanhar o escritor nessa inesperada investida. Quase tão longo quanto *Bech Preside*, *Bech Noir* é humor negro da melhor qualidade e não poderia ser seguido de outro conto, o último, que não fosse *Bech e o Botim da Suécia*.

Sem o exemplo, a presença e a influência norte-americanas, segundo Updike, "metade da Europa ainda estaria trancada num comunismo desalentado e repressor". Ao inferno dantesco, o país do escritor – onde ainda é possível achar um bom número de *showmen* das letras – teria a oferecer "a liberdade, a tolerância e a paz"

O Que e Quando

Bech no Beco, livro de John Updike. Cia. das Letras, lançamento neste mês. Ainda sem preço e número de páginas definidos (a edição americana, da Knopf, tem 237 págs.)

John Updike é, provavelmente, o escritor mais produtivo dos Estados Unidos. É raro o ano em que não se tem uma novidade assinada por ele. Tem-se a impressão de que ele trabalha 18 horas por dia, o que é exagero: sua produção é resultado da boa organização. Seu pai era professor de matemática, e seu avô, pastor presbiteriano. Updike foi educado para ser o típico garoto americano dos desenhos de Norman Rockwell, mas o que escreve daria mais motivos para Edward Hopper, e certas seqüências de sua obra, para Robert Crumb, de cuja cabeça parece bem mais próximo. A disciplina e a forte religiosidade da família foram fatores de que ele nunca conseguiu se livrar por completo. Ainda são a preocupação central de sua literatura, embora já sublimadas em questões mais contemporâneas que a Escola Dominical.

Suave como o Mel

Updike, um dos últimos "homens de letras" a resistir, sabe dizer o que pensa sem que isso se converta em bandeira orgulhosa. Por Daniel Piza

É irônico, mas os Estados Unidos da América são um dos poucos países onde a figura do homem de letras ainda é levada a sério. Na França eles perderam o contato com o público. Na Inglaterra estão mais ocupados em trocar farpas vaidosas do que em vencer o provincianismo. Na Alemanha só restam os que, como Günter Grass, declararam guerra cerrada a tudo que a intelligentsia local diz. No Brasil? Bem, no Brasil não existe sequer uma revista de ensaios que tenha alcance mais que acadêmico. Nos Estados Unidos ainda se pode sobreviver razoavelmente à custa de produzir resenhas, ensaios e contos para a imprensa geral ou restrita, nos mais diversos patamares intelectuais, sem precisar concessões para a cartilha do leitor médio nem para o jargão do meio universitário.

Nesse cenário predominam quatro *showmen* das letras: Gore Vidal, Norman Mailer, Tom Wolfe e John Updike. Os melhores escritores americanos vivos, Philip Roth e Saul Bellow, além do entrópico Thomas Pynchon, não estão muito preocupados com a chamada vida literária. Mas que não se tire conclusão alguma disso. Não é por estarem o tempo todo "na vitrine", como se diz, que eles não chegam à ansiada obra-prima americana de sua geração. Todos escreveram bons livros e, antes de mais nada, produziram um conjunto de obras que é muito mais que respeitável. Vidal estará em qualquer lista dos maiores escritores cômicos da língua inglesa, com *Myra Breckinridge*, e em qualquer lista dos maiores polemistas americanos, ao lado de H. L. Mencken, Murray Kempton e poucos outros. Mailer já consta dos livros de história da literatura como o inventor do "romance de não-ficção", caso de *A Canção do Carrasco*, além de ser um opinador marcante. Ele e Updike, por sinal, andaram zombando acidamente de Tom Wolfe, cuja literatura seria mais entretenimento que arte; mas Wolfe tem crédito como o praticante mais brilhante do novo jornalismo.

Mas, dos quatro, sem dúvida o mais completo e o mais sensato é John Updike. Ele não tem a verve de Vidal nem o *punch* de Mailer. E – o que julgaria um elogio – não partilha o gosto pelo frasismo dândi de Wolfe. Mas é aquele que mais nos convence, com sua escrita que sabe ser suave e cortante, que sabe dizer o que pensa sem converter esse pensamento em bandeira orgulhosa. É o mais *The New Yorker* desses autores, dado à mescla de lirismo e ironia, um texto que se aproxima do virtuosístico na capacidade de nos fazer ver aquilo que descreve e comenta. Há algo errado em quem quase confunde mordacidade com pecado e alimenta obsessões americanas a ponto de dedicar páginas intermináveis a Mickey Mouse. E Updike não é um crítico que mexe com as visões mais arraigadas do leitor, talvez por seu excessivo medo de "ofender"; um parágrafo de Vidal pode ser mais perturbador que cem páginas de Updike sobre o mesmo assunto. Updike encarna de bom grado a idéia de que existe um fator chamado bom gosto.

Recentemente, por exemplo, ele publicou sua mais nova coletânea de textos para a imprensa (inclusive brasileira), *More Matter* (Knopf). Como as anteriores – *Picked-up Pieces*, *Bem perto da Costa*, *Odd Jobs* –, é um livro volumoso (900 páginas), multitemático e repleto de autobiografia. Certo, as últimas coletâneas de Vidal e Mailer não ficam atrás em número de páginas e auto-referências. Mas, cortado à metade, o livro de Updike seria magistral, de leitura saborosa como o de poucas outras cabeças pensantes vivas, repleto de *insights* e achados verbais como os do capítulo com as resenhas sobre arte (já exemplificadas no excelente *Just Looking*). Mas, da forma como está, trai um egocentrismo que não parece combinar com a ternura de seu tom analítico, porque chega uma hora em que você simplesmente já não está a fim de ler as virtuosas descrições em torno da arte de jogar golfe. O grande homem de letras americano do futuro será aquele que juntar o mel de Updike e o fel de Vidal. Falar é fácil?

Um pensador de um país que leva pensadores a sério: oposição ao fel de Gore Vidal

FOTO F. JOHN MANTEL/SIPA PRESS

Greene (à esq.): herdeiro de uma literatura fundada sob o sentido religioso

FOTO PRENSA TRÊS

Relançamento e refilmagem do romance *Fim de Caso*, do inglês Graham Greene, trazem novamente à cena um autor que descreveu a importância do ato humano sob os signos da agonia, da culpa e da redenção

Por Luis Fernando Verissimo

O catolicismo como arte

"Com a morte de Henry James o romance em língua inglesa perdeu o sentido religioso, e com o sentido religioso se foi o sentido da importância do ato humano." Isso foi escrito por Graham Greene, em 1945, num comentário para o *Evening Standard* sobre François Mauriac, cuja obra Greene elogiava por usar a dimensão religiosa que faltava aos ingleses. Em 1945 Greene ainda não escrevera *Fim de Caso*, mas já escrevera *O Poder e a Glória*, e só por modéstia — ou, mais difícil de acreditar, por uma falha de autoconhecimento — não mencionou a si mesmo como exceção entre os ingleses que não escreviam mais com "sentido religioso".

Greene é quase sempre citado junto com Mauriac, Bernanos, seu conterrâneo Evelyn Waugh e o inglês por adoção (como Henry James) T. S. Eliot quando o tema são escritores católicos, ou escritores cujo catolicismo determinava sua arte. Ele talvez não gostasse da avaliação e preferisse ser visto apenas como um cristão desencantado em vez de um católico convicto, mas o lamento sobre a perda do sentido religioso na literatura inglesa serviria como uma defesa da sua visão, ou da sua obsessão, e da sua aplicação à arte. Só o pressuposto religioso dignificava o ato humano, só um sentido religioso dava sentido à narrativa. Sem uma idéia de pecado, de conseqüência, culpa e redenção, o ato humano é gratuito, e a literatura é vazia. No comentário sobre Mauriac ele festeja a presença do autor no texto, a volta do narrador como Deus banido por Flaubert, e a conseqüente reintrodução dos personagens num universo maior, num universo sob escrutínio moral, mesmo que o seu cotidiano continue pequeno.

Abaixo, Julianne Moore e Ralf Fiennes em cena de *Fim de Caso*, refilmagem da obra de Greene por Neil Jordan, o diretor de *Mona Lisa*, *Atraídos pelo Desejo* e do épico *Michael Collins*. O filme, como o livro, seria uma banal história de amor se não contasse com a presença de Deus. E ele nem precisa participar de maneira direta da trama

FOTO DAVID APPLEBY/DIVULGAÇÃO

Greene Revisitado

Fim de Caso, romance de 1951, está sendo relançado pela Record (240 págs., R$ 20). O filme baseado no livro é dirigido por Neil Jordan e tem Ralf Fiennes, Stephen Rea e Julianne Moore. Até o fechamento desta edição, a previsão era de que entrasse em cartaz neste mês

A visão católica traz outras vantagens para o texto, principalmente se você pertencer à tradição literária inglesa, mais picaresca do que a francesa. É certamente uma religião com muitas e boas histórias – cada santo daria um romance! – e cheia de plasticidade e drama. Greene é um grande narrador e criador de tipos, e na sua narrativa há sempre uma conotação litúrgica, uma idéia da trama como o desenrolar de uma expiação, ou de um ritual preordenado – o que não o impede de ser um mestre do diálogo coloquial e da recriação de ambientes realistas. Ou seja, do ato humano acontecendo naturalmente, mesmo na presença de Deus.

Com Evelyn Waugh, Greene compartilhava o hábito – que talvez também tenha origem religiosa e venha de uma necessidade de aliviar as angústias da fé com o menor pecado de todos, contra a sisudez – de dividir sua obra entre o sério e o cômico. T. S. Eliot, o outro católico arquetípico da época, também fazia suas brincadeiras, com ou sem gatos. Waugh fez mais livros cômicos do que Greene, que dividia seus "entretenimentos" entre livros de espionagem, policiais, comédias e narrativas de viagens. Da obra "pesada" de Waugh só ficaram *Brideshead Revisited*, *Um Punhado de Pó* e uma trilogia sobre a Segunda Guerra Mundial. Greene hoje é lembrado principalmente pelos seus livros sérios, como este *Fim de Caso* agora relançado e refilmado, um grave estudo sobre amor, traição e punição que talvez seja o seu exemplo definitivo do ato humano bem observado. Mas pelo menos um dos seus "entretenimentos" merece estar em qualquer estudo sobre equilíbrio, caracterização precisa e outros engenhos da narrativa: *Nosso Homem em Havana*, filmado por Carol Reed (em 1959), que também filmou *O Ídolo Caído* (1948) e *O Terceiro Homem* (1949), de Greene. Nas suas histórias de espionagem, Greene foi o precursor direto de Len Deighton e John Le Carré, com seus heróis amargurados apegando-se a códigos individuais de honra em confronto com engrenagens impessoais, e sua observação mordaz do sistema de classes inglês enfrentando suas próprias mazelas antes de enfrentar o inimigo. E, claro, agentes secretos mais preocupados com a salvação da sua alma do que com o sucesso da sua missão.

No que mais ser católico diferencia um escritor? Dignificar o ato humano com a referência religiosa também significa fazer alusão constante a um outro centro de significados, a um outro peso. *Gravitas* é a palavra que estão usando. A narrativa tem um (ou uma?) *gravitas* que não teria sem o seu sentido religioso, no rumo de uma remissão, de uma epifania ou de um castigo. *Fim de Caso* seria uma banal história de amor se Deus não estivesse no texto. E ele nem precisa participar diretamente da trama. Em *O Poder e a Glória* o padre maldito de Greene não sabe mais no que acredita, segue os rituais da Igreja por instinto, nem tem consciência da sua perdição. Salva-se assim mesmo. Você não precisa ter uma noção dos seus pecados, desde que o seu autor tenha. Também se pode atribuir o ativismo político de Greene, um antiamericano notório (ele só entrou nos Estados Unidos na comitiva do Torrijos, do Panamá, porque barrá-lo provocaria um caso diplomático) que apoiou várias causas de esquerda, ao seu catolicismo, mas isso é tomar um sentido religioso que vai longe demais para este espaço. Greene dizia que só tinha se convertido ao catolicismo para poder se casar. Parece que o casamento não deu certo, mas a conversão deu. Acho que a literatura deve alguma gratidão à moça que disse "só depois do casamento" para o noivo impetuoso. Greene não seria Greene sem a agonia e a culpa. ◼

Deus e o Destino

***Fim de Caso*, o filme, é alicerçado em dilemas religiosos e morais. Por Ana Maria Bahiana**

Fim de Caso, de Neil Jordan, é a segunda adaptação cinematográfica do livro de Graham Greene que, publicado originalmente em 1951, se tornou uma das obras de cabeceira da geração do pós-guerra. É, também, a 12ª obra de Jordan como diretor e o terceiro de seus filmes no espaço de 18 meses, precedido por *The Butcher Boy* e *In Dreams*. "Sou sobretudo um roteirista prolífico", diz Jordan. "A maioria dos diretores faz um filme a cada três anos, mas eu acho esse processo muito demorado e tedioso. Prefiro inicar meus próprios projetos do meu próprio trabalho com o roteiro."

Com relação a *Fim de Caso*, Jordan já havia lido o livro de Greene duas vezes antes de decidir transformá-lo num filme. "Greene é um dos mestres do dilema moral, e por isso é tão cinematográfico", diz Jordan. "O dilema moral é um dos alicerces do melodrama cinematográfico."

De fato, em 1955, Edward Dymytryk já havia dirigido uma versão do drama de Greene, estrelado por Deborah Kerr, Van Johnson e Peter Cushing nos papéis que Jordan entregou à norte-americana Julianne Moore, ao inglês Ralf Fiennes e ao seu ator-assinatura, o irlandês Stephen Rea: os de Sarah Miles, vizinha e amante do escritor Maurice Bendrix, e o marido dela, o tedioso funcionário público Henry Miles, uma transposição ficticia muito pouco velada do verdadeiro caso de Greene com a americana Catherine Walston, igualmente casada com alguém rico e aborrecido (no caso, um fazendeiro).

Central ao livro de Greene e ao filme de Jordan é a mistura de repressão sexual com conflitos morais de natureza religiosa – Jordan, como Greene, é católico por formação, embora não pratique a religião. "Este seria um triângulo amoroso clássico se não houvesse um quarto personagem muito importante na trama: Deus, que infelizmente não conseguimos filmar", diz Jordan. "Procurei respeitar as escolhas de Graham Greene – este não é um desses filmes em que as histórias todas se arranjam no fim. Esta é uma história genuinamente trágica: é sobre a crueldade do destino."

O equilíbrio exato

Sai a edição brasileira de *Aspades, Ets, Etc.*, romance em que Fernando Monteiro dá à ficção do país a dimensão que ela deve ter. Por Maria da Paz Ribeiro Dantas

Aspades, Ets, Etc., coletânea de narrativas de ficção que a Record está lançando (272 págs., R$ 26), é o segundo livro de Fernando Monteiro. Em 1999, a editora publicou *A Cabeça no Fundo do entulho* (também de ficção), que trouxe para o autor o Prêmio de "Autor Revelação" do Ano de 1999, concedido por **BRAVO!**. Embora tenha se projetado de forma mais ampla, nacionalmente, com *A Cabeça no Fundo do Entulho*, foi com *Aspades, Ets, Etc.* que Monteiro se revelou como ficcionista, ao ser editado em Portugal (pela Campo das Letras Editores) em 1997.

Como narrador, Fernando Monteiro nem sempre encara o leitor como alguém que estivesse parado no tempo, assistindo ao desenrolar de uma trama (a história). Tal postura exige o compromisso com um tipo de coerência psicológica por meio da qual os acontecimentos são tomados como objeto de uma lógica do irreversível, do programado para uma conclusão – mesmo quando ainda estão se cumprindo no tempo. Em *Transit*, a terceira narrativa de *Aspades*, é a linguagem que vai comandando o ato narrativo, transformando-o num delicioso jogo em que humor e ironia temperam o motivo da sedução. É assim quando Mônica "puxa" um assunto, também para fugir ao constrangimento da "meia puxada num fio"; e por aí se vai tecendo a relação entre ela e o companheiro casual de um vôo que atrasa e os aproxima em torno de bagagens transportadas e sobre as quais um pé colocado, pela naturalidade do momento, pode exercer uma atração que faz lembrar o da Gradiva, do estudo freudiano sobre a neurose. Mas aí a coisa deriva (não degenera) para um episódio com implicações policiais que envolve tráfico de drogas, delação, troca de itinerários, idas e vindas puramente hipotéticas e um comprometedor pedido de ajuda que leva à (in)conclusão subjetiva de fatos que, em certo momento, escaparam do real presente para se passar no universo paralelo das possibilidades imaginadas. Na verdade, o que Fernando Monteiro faz é virar pelo avesso o hábito de pôr o leitor na condição de assimilar a matéria da ficção com o mesmo comportamento que se costuma ter diante do real – isto é, degluti-lo passivamente, sem fermentá-lo de humor.

A mais extensa das cinco narrativas que integram o livro (*Postenebras*, *Tênis Brancos*, *Transit*, *Ets, Etc.* e *Pessoas Realmente Desaparecidas*) é a primeira, em forma de biografia de um cineasta português da segunda metade do século 20. É curioso o fato de que o personagem narrador deixa *propositadamente* escapar algumas informações sobre datas, nomes – de pessoa e de lugar – que remetem à sua identidade real: a do autor do livro, ele próprio cineasta. Disso resulta mais do que uma seqüência de momentos interligados na história do cineasta, como as circunstâncias que deram origem aos filmes que ele produziu, etc. Datas existem, sim: 1953, 1968/1975, 1983 – ligadas à produção de *A Mulher da Alameda Linhas Torres*, *Postenebras*, *Vozes da Água* e outros filmes que vão sendo apresentados de forma multifacetada, ou seja, por meio de fragmentos de roteiros, artigos aparecidos na imprensa, relatos de sonho, notas de rodapé e, sobretudo, textos em que o personagem dá a sua concepção do que é o ser do Cinema – na verdade, a figura central do texto.

Monteiro e o livro: rejeição à extravagância

A segunda narrativa é atribuída ao personagem Vasco Aspades, portanto uma criação dele – cineasta –, que por sua vez é criação do autor de Aspades. Toda essa narrativa é um exercício de voyeurismo que se refrata em outros ângulos de visão (tema também da quinta narrativa, *Pessoas Realmente Desaparecidas*), sob os quais se revela a personalidade do cineasta escritor cifrado – por que não decifrado? – no poema em que se detém finalmente a narrativa, como a fazer emergir, da tinta de um palimpsesto, o rosto de Narciso.

Ets, Etc. – a quarta narrativa – tem como mote temático a ufologia, assunto delicado e perigoso de ser tratado literariamente por mãos inexperientes. Fernando saise bem da empreitada. Seu ET não é um produto de ficção científica de segunda. Ele não nos empurra olho adentro, *como verdade*, uma figura spielberguiana ou coisa que o valha. Fala da imagem de um ET, possível de vir a existir das "potencialidades do real" e assim capaz de refletir a solidão e o desamparo do ser humano, na mesa de autópsia em que teria sido colocado por obra e graça das fraudes e charlatanices que envolvem a pseudociência que investiga mundos extraterrestres e seus supostos habitantes. Imagem – ou tomada cinematográfica – que ali, naquela situação duplamente hipotética, reproduz o real de fato da condição humana. E, como num close que tivesse como objeto "flagrar a morte", como no filme sonhado *Postenebras*, descobre que o ET de sua namorada pesquisadora – que o atraíra para as peripécias vividas em torno de um congresso de ufologia – não passa de um pobre índio, decadente e quase irreconhecível (produto, quem sabe, de alguma manipulação genética...) ao passar através do laboratório de imagens de quantos o acreditam real. É nesse laboratório de imagens que o escritor mergulha em sua experimentação cuidadosa e lúcida, para dali engendrar aquela que transcende o mero produto alienígena, forjado na indústria do simplismo barato. Porque traz a marca e a procedência de uma sensibilidade, de uma cultura, de uma nação enraizada em sua experiência particular e universal.

Por esses e por outros muitos momentos de seu livro, Fernando Monteiro é um escritor capaz de dar à ficção brasileira a dimensão que ela deve ter: uma ficção sem o charme da extravagância, mas que, com naturalidade, prende seu leitor pela dosagem equilibrada dos materiais. E, assim, no fim das contas, tem-se a sensação e a idéia de que, para fazer literatura, não basta apenas ter boa vontade e a intenção de mudar o mundo e a cabeça das pessoas se não houver por baixo ou por trás disso uma boa dose de manha. De *safadeza* – não no sentido moral ou de "sacanagem", mas naquele de onde provém o verbo *safar-se*, ou seja, o comportamento natural das crianças quando manipulam os controles da ordem adulta para instaurar a desordem da brincadeira. É esse o universo do autor de *Aspades, Ets, Etc.*

FOTO LUIZ SANTOS

FOTO KIKO COELHO

Novo e conseqüente

***Sexo*, de André Sant'Anna, prova que há espaço para a boa invenção**

Por Reinaldo Azevedo

O excelente livro *Sexo* (editora Sette Letras), do quase estreante André Sant'Anna – é autor do praticamente clandestino *Amor* (Dubolso, 1998) –, apresenta-se como um texto de personalidade, único, e retoma, ainda, questões importantes para a literatura e as artes: a pertinência da vanguarda.

É justo dizer que seu livro rompe os limites a que chegou até agora a prosa no Brasil, o que, por si mesmo, não chega a ser grande coisa. Ocorre que o faz com competência, numa narrativa toda constituída de repetições que se percebem milimetricamente planejadas. O cotidiano sem esperanças ou redenção de meia dúzia de pessoas perdidas na grande cidade, cujos nomes se definem por suas máculas de nascimento ou de ofício – Secretária Loura, Bronzeada pelo Sol ou Esposa Com Mais de Quarenta –, é retratado numa espécie de espiral: sempre se está insuportavelmente em torno do mesmo eixo – no caso, uma mesma ocorrência, uma mesma situação; restos de inútil humanidade, no entanto, empurram as personagens para a frente, em sua via-crúcis pequeno-burguesa, privada e sem importância, à volta de uma cama de motel ou de uma mesa de bar. E não é porque aponte para um universo em desencanto que o livro de Sant'Anna merece ser lido, mas porque dá uma forma nova, consoante com o mundo contemporâneo, a esse desencanto, tão velho quanto a vida. A inquietude de seu texto é muito bem-vinda. É um escritor que está pronto para, na seqüência, se quiser, oferecer aos leitores um romance convencional, sem a obrigação de portar uma bandeira.

Sant'Anna (no alto) e capa de *Sexo* (acima, 128 págs., R$ 18)

O grande peso de ser vanguarda – sabem-no na carne os revolucionários de fato, não os artistas, que arte, vá lá, não muda o mundo – é jamais poder descansar para ver o pôr-do-sol. Há sempre que perseguir um novo oriente. O peso da transgressão é a eterna inquietude. Não há quem agüente. Por isso as revoluções buscam seu ponto de ancoragem em alguma forma de conservadorismo, quando não em um idílio regressivo, ambos feitos da mesma matéria que antes constituía sua centelha transgressiva. Estão aí o Romantismo europeu, o Realismo socialista ou o Concretismo tapuia para prová-lo. Feita a sua parte, é até preferível que Sant'Anna, para não sofrer de velhice precoce – nada mais antigo que a vanguarda de ontem –, volte um dia desses com um romance convencional. Mas esse já é um problema dele, não nosso.

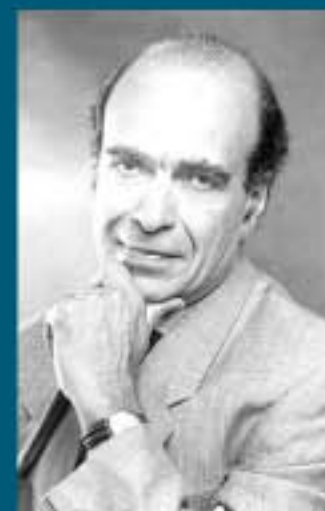
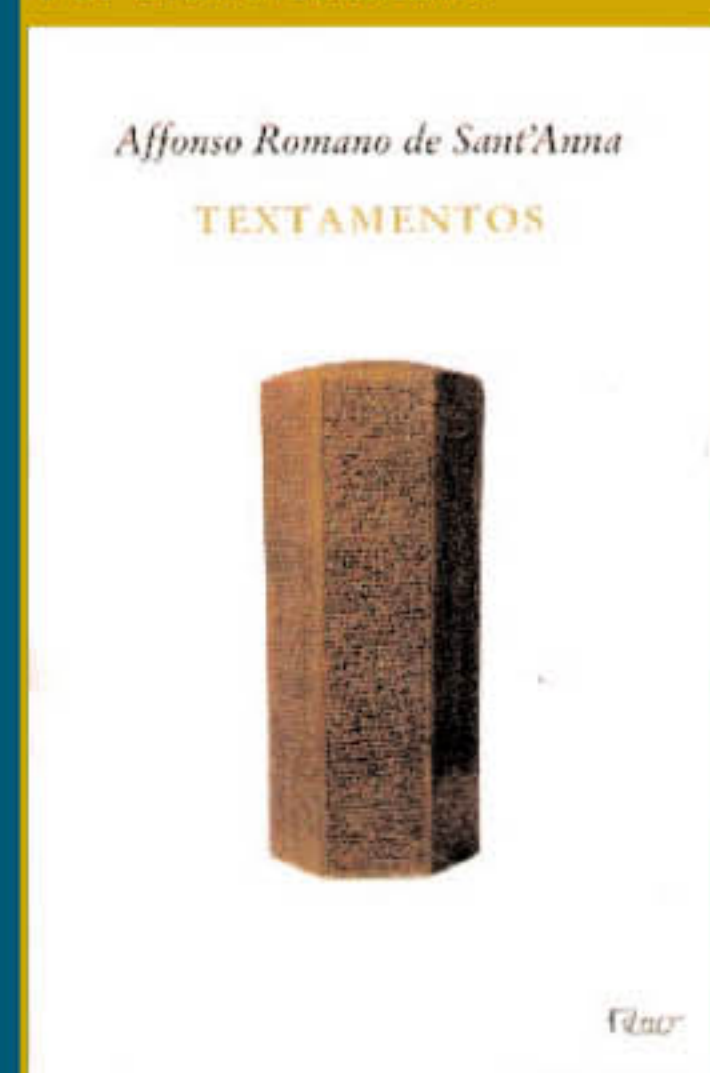
MAIS BANDEIRA QUE DRUMMOND

Em *Textamentos*, sua nova e melhor coletânea, Affonso Romano de Sant'Anna aproxima-se do intimismo perene e se desincumbe da poesia "pública"

Por Bruno Tolentino

Ao encerrar seu melhor século até agora, constato algo muito próximo a um renascimento da lira nativa. Não há de tardar o balanço de um acervo que, ao longo dos anos 90, mais do que acrescentar, parece ter encimado algo de grande; aqui contento-me em indicar a cornucópia que salta aos olhos e cobra-nos nome e medida. Conturbada, surpreendente, a última década iria reconfigurando o perfil nacional, definindo a personalidade renovada de uma nação que teve sempre em seus poetas a parte mais grata de sua fisionomia. É a esse rosto em mutação interna que a geração do pós-guerra, pós-cabralina, teria devolvido sua natureza intrínseca e conduzido-a à plena maturidade. Afirmo-o sem temor de exagerar o que é ainda uma impressão apenas, mas uma impressão que não permite tergiversar quando nos interroga: temos, sim ou não, o retrato de corpo inteiro de um país a que o futuro finalmente chegou?

Suspeito que sim e colho disso indicações poderosas na mais recente coletânea de Affonso Romano de Sant'Anna, *Textamentos*. Recorde-se que a marca do autor da *Grande Fala do Índio Guarani Perdido na História* foi desde sempre sua voz pública, leia-se: o ingrato destino de prover o fio de prumo à construção de uma consciência nacional. Não parece possível avaliar, ou mesmo degustar, a poesia de Sant'Anna sem ampliar ato contínuo a escala das preocupações e induções que, bem mais modestas de um modo geral, costumam bastar à singela operação do espírito que consiste em ler e fazer poesias... A ironia desta vez estaria em que este é o primeiro grande livro em surdina do arquiteto-cantor de *A Catedral de Colônia*, em todo caso o primeiro a fazer soar de *viva voce* a clave intimista, de câmara, contra a escala em geral sinfônica do poeta mais consistentemente amplo de sua geração. Poeta-estadista *de natura*, ele cedo sentiu-se convocado pelos grandes panejamentos da história; aceitou, mais do que o buscou, o ingrato ofício do corifeu na tragédia em que o coro o devia circundar e insistia em cantar por si mesmo, descompassado dele. Dessa solidão nasceriam os amplos painéis acima citados e vários mosaicos sempre à beira dos *tutti orchestrali*, sua aparente sina.

Em contraste e de modo a dar escala ao que sugiro, observe-se que até mesmo o canto maior de Ferreira Gullar, seu *Poema Sujo*, é um convite à interioridade do poeta, não um painel; se coincide com a história, é à maneira do encontro entre o pescoço da vítima e a corda fatal, o cordão umbilical que a liga ao cadafalso; em Gullar, o poema é a queixa amarrotada, suja em nome do indivíduo, nunca a proclamação do bardo, a voz do vate pai-de-todos... A Affonso, essa separação imposta, essa dicotomia dolorida, não lhe parecia destinada: "Coisa sua versus *vox nostra*" era a sentença e o drama de sua lira. Daí que o tenham identificado com Drummond, nem sempre em benefício seu, quando era com Bandeira, o manso poeta exemplar, que a pujança de sua lírica mantinha o vínculo mais sutil, mais perene. Bandeiriano por vocação e drummondiano por convocação, Affonso viveu valentemente um autodesdobramento que lhe valeria tanto de abuso externo quanto de tensões internas. Felizmente, são estas últimas que prevalecem, triunfam e devolvem seu pleno poder a uma voz capaz de transbordar do anfiteatro e indicar as estrelas, inclusive as do Cruzeiro que a bela Sophia não quis fitar... Nestes brasileiríssimos, belíssimos *Textamentos*, volta-se à emoção de uma grande voz de casa e descobre-se um poeta amadurecido, dono total de si. Ao preço — esplêndido — de um comovido si menor...

O poeta e a capa do seu livro: volta à emoção de uma grande voz de casa

Textamentos, de Affonso Romano de Sant'Anna. Rocco, 174 págs., R$ 22

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Crônica da Casa Assassinada** Civilização Brasileira 518 págs. R$ 40	**Lúcio Cardoso** (1912-1968), embora tenha passado quase toda a vida no Rio de Janeiro, nasceu em Minas Gerais e nunca deixou de atribuir seu sentimento do mundo às raízes mineiras. Este romance é uma confirmação disso.	A razão do autor para escrevê-lo: "Meu inimigo é Minas Gerais (...) Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira".	A decadência de uma família narrada por seus próprios membros em cartas, diálogos e confissões que formam um estranho tecido social e psicológico composto de incesto, adultério e loucura.	Lançado em 1959, é marco renovador da ficção brasileira. Em um curto espaço de tempo, o autor de *Luz no Subsolo* e *Dias Perdidos* chegou à sua obra-prima.	No tratamento quase alucinatório dado a temas concretos. O crítico Wilson Martins observou que "o romancista alcançou essa difícil vitória que é a autenticidade do anormal, a verossimilhança no extraordinário".	*"Recuei um passo, e pela primeira vez ocorreu-me que o que sucedia àquela mulher era mais grave do que eu pensava. Na penumbra daquele porão mal clareado pela luz de uma lamparina, fitei-a – e ela também me fitou – e pude ver então que uma mudança havia se operado nela, e que já não parecia mais a criatura que eu conhecia, e sim outro ser, alto, magro, e estranhamente calmo em seu designio."*	Evelyn Grumach, baseada em desenhos noturnos que evocam o clima da obra. Alto nível.
	Os Verões da Grande Leitoa Branca Travessa dos Editores 132 págs. R$ 20	**Jamil Snege** é publicitário e sobretudo um retraído e excelente escritor do Paraná.	Publicou, entre outros, *O Jardim, A Tempestade, Como Eu se Fiz por si Mesmo* e *Viver É Prejudicial à Saúde*.	Contos em que o inesperado e o lírico coexistem em textos curtos.	Snege é um escritor que por várias razões – o que inclui editoras pequenas e o seu temperamento avesso à política literária – quase precisa ser caçado pelos leitores.	No gosto pelo insólito presentes nesta seleção de contos organizada pelo crítico Miguel Sanches Neto, que avisa: "Estejamos preparados. O autor bate forte".	*"Gosto dos outonos nublados e frios de Curitiba. Vista aqui do alto, do vigésimo andar, Curitiba lembra um pouco Buenos Aires, a calle Lavalle, lembra um pouco Lyon, Bruxelas ou outras cidades européias que jamais conheci."* (*Em Busca de Rostropovich*)	De Bira Menezes sobre ilustração de Cláudio Kambé: uma máscara entre o Expressionismo e a ficção científica resume o universo intranqüilo de Snege.
	Fealdade de Fabiano Gorila Conrad Livros 128 págs. R$ 18	Artista gráfico, diretor de filmes de animação e cronista, **Marcello Gaú** nasceu em Niterói, RJ, em 1971.	Premiado na 1ª e 2ª Bienal Internacional de Histórias em Quadrinhos do Rio de Janeiro (1991/1993), no Salão de Humor de Ribeirão Preto, SP (1991), e no Salão Carioca de Humor (1999).	Quadrinhos realistas: em *Fealdade*, o suicídio de Getúlio Vargas do ponto de vista de um garoto que sonha em ser jogador de futebol. *Granadina* fala de botecos e amores. *Três Minutos de Linha* trata do pequeno mundo feminino.	Gaú usa uma linguagem da cultura de massa – os quadrinhos – para chegar à sociologia e à poesia do cotidiano na linha de Aldir Blanc.	Nas referências à Zona Norte carioca e a Niterói. Enredos dos tempos em que se falava em um time de futebol chamado Canto do Rio.	*"– Seu amigo é jogador do Fluminense? – Não senhora... Ele trabalha na mesma fábrica que eu, na Manufatura de Tecidos, lá em Niterói..."*	Do autor. Boa combinação de foto com ilustração.
	Aqui Tem Coisa DBA 271 págs. R$ 35	**Fernando Stickel**, paulistano, 51 anos, é artista plástico, designer gráfico e arquiteto. Este é o seu primeiro livro.	Como arquiteto, foi estagiário no escritório de Salvador Candia, estudou artes plásticas na Escola Brasil com Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Alfredo Nasser e José Resende e também trabalhou em empresas de engenharia e construção.	Desenhos, anotações e poemas numa linha de integração entre texto e comentários gráficos.	Pelo risco que o artista – comprovado na pintura – assume ao se expor em uma aventura literária na tênue linha entre criação e recreação.	Na homenagem que às vezes Stickel presta a Millôr Fernandes em desenhos e quase haicais.	*"Foi em Ribeirão Preto/ o homem do táxi me contou/ o vizinho escorregou/ na casca de jabuticaba/ e foi assim/ que ele se acabou."*	Do autor. Um livro numa poltrona colorida. Tem coisa.
	Exortação aos Crocodilos Publicações Dom Quixote 378 págs. R$ 62,44	**António Lobo Antunes** nasceu em Lisboa, em 1942. Formado em Medicina, com especialização em Psiquiatria, hoje é um dos melhores romancistas portugueses contemporâneos.	Algumas de suas obras publicadas no Brasil: *Fado Alexandrino, Auto dos Danados, A Ordem Natural das Coisas, O Manual dos Inquisidores* e, recentemente, *O Esplendor de Portugal*.	Intrigas familiares e conspirações políticas de direita narradas por quatro mulheres, em um jogo de memória com o passado e o presente.	Lobo Antunes não é apenas o memorialista perfeito da sociedade portuguesa salazarista, mas também um artista que alarga os limites da ficção.	Em como o escritor – não por acaso psicanalista – domina e valoriza no enredo a fragmentação do pensamento, a simultaneidade de idéias e sensações.	*"Acordei mas não me digam nada que até às onze da manhã tenho um feitio de cão. Rebolo pela casa de olhos fechados, embatendo nos móveis a afastar o sol e a maldizer o mundo, o sol, claro, finge que se vai embora e regressa de seguida na teimosia dos bichos, pegajoso, insuportável, amigo, não preciso de amigos (...)."*	De Emília Abreu. O destaque é a foto do autor, por Isabel Risques, numa expressão entre o distante e o irônico.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**O Jogo da Amarelinha** Civilização Brasileira 640 págs. R$ 43	O argentino **Julio Cortázar** (1914-1984) se propôs, e conseguiu, levar a literatura aos jogos da imaginação em seus planos mais vertiginosos. Teve ainda tempo para letras de tango e causas políticas da América Latina.	O escritor é um contista poderoso. Um bom exemplo: *Todos os Fogos o Fogo*, com destaque para o sutil e misterioso conto *O Outro Céu*.	Um grupo de argentinos em Paris – com Maga, a musa uruguaia entre eles – leva uma vida nostálgica e instável entre discussões aleatórias como improvisos de jazz.	Cortázar levou a experimentação literária a extremos, transformando sua ficção em jogos verbais. Parece frio às vezes, mas tem momentos brilhantes.	Em como no livro, segundo o autor, "não há mensagem, há mensageiros, e isso é a mensagem".	*"E por que não, por que não poderia procurar a Maga? Tantas vezes me bastara chegar, vindo pela rue de Seine, ao arco que dá para o Quai de Conti, e mal a luz cinza esverdeada que flutua sobre o rio me deixava entrever as formas, já sua delgada silhueta se inscrevia no Pont des Arts, íamos por aí à caça de sombras, comer batatas fritas no Faubourg St.-Denis, beijar-nos junto às barcaças do canal Saint-Martin."*	De Evelyn Grumach. Troca a bela capa da edição de 1970 – com desenho de Roberto Franco – por um projeto gráfico em que predomina o vermelho árido.
	A Forma da Água Record 141 págs. R$ 16,20	Depois de ter se projetado na Itália como roteirista e diretor de televisão, **Andrea Camilleri**, nascido em 1925, passou a dedicar-se com sucesso à literatura policial e aos romances históricos.	Seguindo a vertente baseada no policial com características humanas e profissionais marcantes, Camilleri criou o comissário Montalbano. Com ele, ganhou o público e vários prêmios: Ostia, Zelezione Bancarella e o Empedocle.	Um chefe político de província aparece morto em um depósito de lixo. Um caso para Montalbano, que terá de enfrentar pistas falsas, um aparelho de Estado precário e interesses políticos mafiosos interessados no silêncio.	Camilleri não oferece apenas enredos de fantasia. Suas histórias se passam numa Sicília tão bela quanto pobre, que a Itália moderna ainda não conseguiu redimir.	Nas sutis diferenças culturais entre este policial latino numa região periférica da Europa e seus lendários colegas anglo-saxões, como Marlowe.	*"À tarde, Montalbano foi para casa, jogou-se na cama e caiu num sono de três horas. Depois se levantou e, como o mar em meados de setembro era uma verdadeira tábua, deu um mergulho longo. De volta a casa, preparou para si mesmo um prato de* spaghetti *com polpas de ouriços-do-mar e ligou a tevê. Naturalmente, todos os telejornais locais falavam da morte do engenheiro e faziam-lhe elogios."*	De Glenda Rubinstein. O jogo de textos, mesmo extenso, é claro. A ilustração já é menos.
	A Livraria Bertrand Brasil 144 págs. R$ 21	**Penelope Fitzgerald**, do alto dos seus 82 anos, é uma respeitada e bastante lida escritora britânica, embora não tenha as honrarias atribuídas a Doris Lessing, Iris Murdoch e outras damas das letras do seu país.	É autora de *A Flor Azul*, já publicado no Brasil, história de amor inspirada no poeta e filósofo Novalis. O rigoroso *Financial Times* definiu esta obra como uma criação extraordinária.	Em uma pequena cidade do interior inglês, no fim dos anos 50, uma senhora decide abrir uma livraria. A obstinação dessa mulher sozinha em um ambiente provinciano onde as questões do espírito são vagas é todo o enredo.	A limpidez eficiente e não presunçosa de boa contadora de histórias desvela os aspectos mais rudes de uma Inglaterra geralmente associada a glórias e grandezas.	Na bem-educada, mas firme, sátira de Penelope Fitzgerald às classes dominantes inglesas com seus códigos e idiossincrasias.	*"Mas a Livraria Old House, como um paciente cuja crise termina, mas não consegue recuperar as forças, apresenta lucros menos encorajadores. Era de se esperar nos meses após o Natal."*	De Silvana Mattievich. Combinação de foto realista com figuras difusas em tom sépia. Bonito projeto gráfico envolvendo todo o livro.
NÃO-FICÇÃO	**Os Dias de Amanhã** Contexto Editora 335 págs. R$ 67,06 (na Livraria Portugal, São Paulo, tel. 0++/11/3104-1748)	**Victor Cunha Rego** nasceu em Lisboa, em 1933, e foi jornalista, político e homem de Estado. Com uma coluna no *Diário de Notícias*, tornou-se um dos mais influentes analistas políticos de Portugal. Morreu em janeiro passado.	Cunha Rego viveu no Brasil, onde foi editor de *O Estado de S.Paulo, Última Hora* e *Folha de S.Paulo*. Em Portugal, dirigiu o *Diário de Notícias*, um dos maiores jornais do país, *A Tarde* e o *Semanário*. Um dos fundadores do Partido Socialista Português.	Comentários com lastro de ensaios, corajosos e sempre brilhantes, que abordam atualidades internacionais, política interna e discretas evocações de caráter pessoal.	O autor se explica: "De certa forma, esta coluna passou anos a combater essa diminuição da ecologia da alma (...)".	Em como um intelectual de horizontes culturais amplos e senso da história consegue dizer muito em poucas linhas. A concisão de Cunha Rego é uma arte e uma lição.	*"Trocamos a ousadia pelo entretenimento. Pensamos pouco, mergulhamos em tarefas neuróticas e só queremos como compensação divertirmo-nos o máximo possível. Divertimo-nos em vez de vivermos. Dilapidamos a inteligência e cortejamos a tolice. Mantemo-nos na periferia de nós próprios, recusando o mistério que se desenrola na alma."* (*Últimas Colunas*)	Sobre o quadro *Operários*, de Tarsila do Amaral. Coerente com o livro e uma demonstração do lado brasileiro de Cunha Rego.
	Os Anos de Provação Edusp 426 págs. R$ 35	Professor de Literatura Comparada e Língua Eslava na Universidade de Stanford, Estados Unidos, **Joseph Frank**, nascido em 1918, leciona ainda na Universidade de Princeton.	Segundo volume da complexa biografia do romancista russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) em três volumes. O primeiro volume intitula-se *As Sementes da Violência*.	A vida do escritor em um painel humano e sociopolítico em que os tumultos particulares do artista se confundem com fatos importantes da Rússia imperial.	Ao contar a história de um criador genial e sofrido, a obra descreve a saga de um povo em momentos decisivos de sua história.	Nas novas informações sobre o período em que Dostoiévski esteve preso, relatados por ele em *Recordação da Casa dos Mortos*.	*"É certo que Dostoiévski não era rico e nunca levara uma vida de luxo, mas estava acostumado às comodidades normais das classes altas russas. Arrancado desse ambiente de relativo conforto, foi jogado violentamente numa situação de extrema carência, que impôs ao seu organismo um altíssimo nível de desgaste."*	De Lena Bergstein. Persiste o amarelo-fosco discreto demais do primeiro volume. Não se pensou em diferenciar os volumes pela cor.

O ilusionista

Há cem anos nascia o compositor alemão Kurt Weill, que iludiu o protesto de Brecht com a alegria e traiu o show business com a militância política. Por Regina Porto

FOTO BLACKSTONE STUDIOS/DIVULGAÇÃO KURT WEILL FOUNDATION

FOTO KARSH/DIVULGAÇÃO KURT WEILL FOUNDATION

Na página à esquerda, Kurt Weill em 1935, quando já morava em Nova York: a Alemanha estava mergulhada nas trevas, e ele brilhava no mundo; nesta pág., o compositor em sua casa, nos Estados Unidos, em 1946, já em paz com o modo americano de vida

Se há um fator compatível entre a utopia socialista e o sonho americano, esse é a música de Kurt Weill. Associado sobretudo ao nome do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, a quem ajudou a consolidar um teatro musical épico e de profundo moralismo didático, Weill foi o compositor que mais desconcertou seus pares ao pôr a mesma mestria artística a serviço do mundo glamouroso e encantado da Broadway e de Hollywood. Críticas à sua "dubiedade" de caráter não faltaram. Guardiães do pensamento marxista tomaram como traidor aquele anarquista em potencial infiltrado na sociedade de consumo da América. Mas, na arte de contestação ou do entretenimento, Kurt Weill é, em qualquer caso, um grande ilusionista. E de tal forma ardoroso que inebria os ouvidos no mundo ilusório da crítica social, do show business ou do romance simplesmente. Como se, para ele, música fosse o único contrapeso possível à insustentável carga de realidade.

Abaixo, Weill e a mulher, Lotte Lenya, em 1929. Ela foi sua intérprete suprema e conseguiu dar relevo ao aspecto essencial da obra do compositor, que, longe de ser ambígua, soube transcender os limites impostos seja da militância, seja do show business. Weill e Bertolt Brecht tiveram seu primeiro encontro em 1927, e a amizade entre ambos não durou mais do que três anos, mas foi definidora para a carreira dos dois artistas. Da parceria nasceram *Berliner Requiem*, em memória do assassinato de Rosa Luxemburgo, *A Ópera de Três Vinténs* e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. O contínuo e ascendente prestígio de Weill nos EUA pode ter pesado no rompimento com Brecht

FOTO GERTY SIMON/DIVULGAÇÃO KURT WEILL FOUNDATION

Nascido em Dessau, na parte oriental da Alemanha, em 2 de março de 1900, e morto apenas cinco décadas depois em Nova York, em 3 de abril, Weill conquistou o mundo ao brilhar nas maiores capitais culturais – de Berlim a Nova York, com passagem por Londres e escala em Paris. O sucesso adveio em cadeia, embora Weill não tivesse partido em busca de glória, dinheiro ou vitória no competitivo meio artístico das sociedades capitalistas. Judeu e combativo, ele simplesmente fugia de Hitler, cujos horrores já se prenunciavam desde a década de 20, quando ainda se instalava a República de Weimar. O exílio é precedido pela estréia provocadora de *Der Silbersee* (*O Mar de Prata*, ou *Winter's Tale*, na versão inglesa), ciclo de canções sobre poemas do alemão Georg Kaiser com ataques chaplinescos ao pior dos tiranos. Quando, em 1933, o Terceiro Reich declara estado de sítio, e os nazistas tomam o poder, Weill ruma para Paris. Em 1935, o músico já está estabelecido em Nova York, que o consagra mundialmente e onde passa o resto dos seus dias.

É de 1933 a última parceria Brecht–Weill – na época estremecidos –, *Die sieben Todsünden* (*Os Sete Pecados Capitais*). Esse "balé cantado", encomendado pela companhia parisiense de Balanchine e estreado no Théâtre des Champs-Elysées, dividiria a opinião de críticos, que o classificariam como "*singspiel*", "cantata-pantomima", "*short opera*" e mesmo "peça de imoralidade". Na obra, os pecados dizem menos respeito à observação religiosa do que à denúncia de uma sociedade implacável. Só a riqueza pode proporcionar o luxo dos sete vícios – avareza, gula, inveja, ira, luxúria, orgulho e preguiça –, e é a vida pequeno-burguesa, e não o livre-arbítrio, que faz com que Anna 1ª e seu duplo, Anna 2ª (uma cantora e uma bailarina), sucumbam a todos eles. Perante Deus, Anna não carrega culpa, pois peca em nome da família, para quem sonha ingenuamente comprar uma casinha em Louisiana.

É por meio de fábulas cínicas como essa – apresentadas como um gênero novo, o *Lehrstück* (peça didática) – que Brecht e Weill feriam a moral hipócrita. Em 1939, já nos Estados Unidos, Weill tenta uma reaproximação com a poesia de Brecht e compõe, supostamente sem conhecimento deste, *Nannas Lied* (a lamentosa *Canção de Nannas*). E é pela boca da personagem, uma mulher que busca se redimir por ter feito a vida vendendo o corpo, que ele parece dizer ao ex-parceiro: "*Schließlich bin ich ja auch ein Mensch*" ("Afinal de contas, eu sou humano também").

Brecht e Weill tiveram o primeiro encontro em 1927. Não mais do que três anos de amizade – romperiam, depois disso – foram o suficiente para gerar obras politicamente contundentes, como o *Berliner Requiem*, em memória do assassinato de Rosa Luxemburgo, e as mundialmente célebres *Die Dreigroschen Oper* (*A Ópera de Três Vinténs*) e *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*). As divergências foram, em princípio, estéticas. Dois artigos contraditórios de 1929 sobre a relevância de texto e música em ópera são apontados como primeiro ponto de discórdia. Posteriormente, o novo status de Weill – que, não bastasse conquistar a América, se naturalizou norte-americano – pesaria. Talvez fosse inconcebível, para Brecht, que Weill se rendesse aos dólares depois de ter musicado um libreto sobre "o crime de não ter dinheiro" na imaginária cidade americana de Mahagonny e outro sobre a vida reles de uns heróis "de três vinténs" tirados da marginalidade e do lumpensinato, nessa que é uma adaptação de *The Beggar's Opera* (*A Ópera dos Mendigos*), escrita pelos ingleses Gay e Pepusch dois séculos antes.

Há registros de que a atriz e cantora Lotte Lenya, mulher de Weill e sua intérprete suprema, em visita a Brecht depois da morte do marido, teria cantarolado para o austero diretor do Berliner Ensemble a mais famosa criação da dupla, *Surabaya-Johnny*. "Agora eu sei que nunca mais vou esquecer esse poema", teriam sido as palavras consternadas de Brecht. A balada, uma imitação de blues, integra a comédia musical *Happy End* (1929), já no título crítica e que, escandalosamente, sugere um conluio entre a ladroagem de Chicago e o Exército da Salvação e debocha do símbolo maior do capitalismo, Rockefeller. Uma vez nos Estados Unidos, adaptado ao *way of life* e aos libretistas da Broadway – com quem ganha fama em musicais como *Lady in the Dark* (1941) e *Lost in the Stars* (1949) –, Weill arrefece a crítica ao americanismo e reafirma a saga judaica, caso do drama bíblico *The Eternal Road*, de 1935. Muda de estilo e não perde o estilo.

FOTO VANDAMM/DIVULGAÇÃO KURT WEILL FOUNDATION

Acima, o compositor em 1943, ano do sucesso do musical *One Touch of Venus*, em que está *Speak Low*, seu mais famoso standard "americano". Para alguns de seus críticos, a obra é o ponto alto de uma seqüência de canções açucaradas que marcariam sua adesão ao jeito americano de fazer musicais

Esse Kurt Weill autêntico e inconfundível nasce com Brecht, para quem teatro e ópera deveriam ocupar a função de crítica social. Antes disso, Weill irrompe na cena alemã como sinfonista, aluno de Busoni, colega de Hindemith, herdeiro promissor de Mahler e Wagner. Descendia da escola expressionista e compôs as primeiras obras sob influência de Schoenberg, em escrita dodecafônica. Brecht o faz abandonar o projeto "burguês" da Neue Musik, mas não de todo o Expressionismo, que nada mais é do que o acentuado exagero na expressão. À sua maneira, Weill adapta a técnica dramatúrgica do "distanciamento" ao seu domínio de músico culto. E, como Brecht, passa a responder ao poder – da política, do dinheiro, do sexo – com ironia, sarcasmo e paródia. Sua linguagem incorpora a música de cabaré, a expressão direta, e aquilo que os nazistas denunciariam, em 1932, como "transfusão de sangue negro", o jazz.

Tornado basicamente músico de cena, Kurt Weill inaugura um estilo que jamais abandonaria, fosse no teatro de resistência alemão ou em solo americano: a caricatura. O conceito de "afastamento" o ensinou a compor com foco direcionado e, à maneira do poeta, fingindo sempre. Muitos consideram sua fase "ameri-

cana" uma seqüência de canções açucaradas. Mas mesmo *Speak Low*, seu mais famoso e irresistível standard "americano", faz parte de um jogo – no caso, entre o mundo dos afetos e a guerra dos sexos. Cena de um musical de sucesso estrondoso – *One Touch of Venus*, de 1943 –, *Speak Low* é uma das canções interpretadas por uma estátua milenar e formosa, tornada humana para conhecer o amor (é representada no cinema em 1948 por Ava Gardner). Infeliz em sua nova e prosaica condição de dona de casa, essa Vênus apaixonada é levada a concluir que antes só no Olimpo do que bem-amada na Terra.

Em toda sua obra para cena, sobretudo na fase "alemã", Kurt Weill faz prevalecer o paradoxo e o *nonsense*. Sua maneira de "comentar" um texto não é pela complementaridade, mas pela contrariedade. Música e letra ocupam planos opostos: Weill não dá ênfase às palavras, não sublinha idéias, não ilustra, não reforça. Ao contrário, a tudo desdiz com imagens sonoras enganosas. Weill rompe padrões de raciocínio do ouvido habituado à música tonal, ainda que estritamente dentro dela. Como nas aventuras de Alice por reinos de espelhos e maravilhas, sua unidade narrativa se dá pela sucessão de eventos surpreendentes e atalhos imprevistos – fluxo melódico inesperado, modulações harmônicas bruscas, mudança de eixo tonal constante, cromatismo desestabilizador, ritmos quebrados, formas assimétricas. Mudar o foco de atenção da escuta a cada instante equivale a quebrar a lógica do pensamento – aquilo que o filósofo Gilles Deleuze chama, ao ler Lewis Carroll, de inversão da "lógica do sentido".

Kurt Weill, abaixo, em 1933, ano em que se muda para os Estados Unidos e se prepara para conquistar o mundo. É desse ano sua última parceria com Brecht: *Die Sieben Todsünden* (*Os Sete Pecados Capitais*). Trata-se de um "balé cantado", encomendado pela companhia parisiense de Balanchine, com estréia no Théâtre des Champs-Elysées

FOTO DIVULGAÇÃO KURT WEILL FOUNDATION

Como Carroll, Weill troca o bom senso pela indeterminação das simultaneidades. O contrário de "verdadeiro" não é o "falso", mas o absurdo. E, com essa fórmula simples – música nem triste nos maus momentos, nem alegre nos bons –, ele desmascara melhor os vícios da sociedade, as volubilidades e fraquezas humanas. Basta ouvir sua maneirista canção "francesa" *Je ne t'Aime pas*, uma desesperada (e por isso mesmo falsa) declaração de desamor. Ou seu *Lied des Lotterieagenten* (*Canção do Agente Lotérico*, texto de Kaiser), cujo refrão comanda um ilícito e imoral "lucro, lucro acumulado", enquanto a música, entre carinho maternal e certo feitiço sensual, parece embalar o sono de um inocente.

Brecht dizia: "O espírito da modernidade sempre se choca com os aparelhos de defesa de poder". O mais curioso da fábula Kurt Weill é que sua obra resta (como de resto toda obra musical) apartidária. Weill, que conheceu duas guerras mundiais e a Guerra Fria, migrou da condição de ameaça ao establishment para a de agente agregador. Hoje insuperável na voz da cantora e atriz alemã Ute Lemper, sua música atravessou fronteiras ideológicas, geopolíticas e artísticas. Segue viva no Berliner Ensemble, nos registros de Billie, Sinatra, Armstrong, no canto lírico de Teresa Stratas e de Anne Sofie von Otter, entre roqueiros como Lou Reed, Elvis Costello e Nick Cave, no jazz de Charlie Haden, Ella e Betty Carter, no heavy metal dos suíços The Young Gods. E, quem diria, alcançou mesmo o Brasil, na voz de cantoras como Katia Guedes, Suzana Salles, Cida Moreira e Marisa Monte.

Uma Parceria sem Par

A ópera épica e a peça didática de Kurt Weill e Bertolt Brecht conseguiram a síntese entre a música "funcional" e a "comunal". Por Sérgio de Carvalho

Brecht tinha aversão a um estilo de atuar que se disseminou nos musicais norte-americanos até o limite da comicidade. Nada lhe parecia mais abominável do que um ator fingindo não notar que abandonou o plano da fala comum e começa a cantar. O discurso comum, o discurso elevado e o canto deveriam sempre permanecer distintos. Exemplo disso são as rubricas quanto ao modo de encenar as canções da *Ópera de Três Vinténs*, sua mais famosa parceria com Kurt Weill. Deve-se projetar um letreiro com o título da canção, iluminar o palco de dourado, abrir um foco de luz sobre o órgão e baixar uma vara do teto do teatro para revelar os refletores ao público. O número se mostrava como número, demonstração explícita de um princípio que seria central no teatro épico, o da "radical separação dos elementos".

O teatro épico nascia assim como uma crítica à idéia wagneriana da ópera como uma "obra de arte total", fusão absoluta das artes espetaculares na música, visão que Brecht considerava culinária, comparável à de quem quer dissolver os ingredientes batendo a massa de um bolo para que a iguaria tenha unidade de sabor.

Numa de suas notas sobre a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, escritas depois da apresentação no intuito de corrigir perspectivas de um espetáculo em que o caráter de "iguaria" não tinha sido de todo superado, Brecht aponta para a questão mais delicada, a da superação dos meios de produção, talvez a que viria a comprometer o prosseguimento da parceria com Kurt Weill, iniciada em 1927 e que durou, de modo efetivo, até 1931.

Brecht percebeu que o alcance político de uma revolução artística esbarra não só na qualidade das inovações formais, mas também nas condições de produção e circulação. Para a vanguarda da ópera alemã se punha o problema de, apesar de tudo, continuar sendo vendida de acordo com os padrões das mercadorias de entretenimento noturno, destinadas ao êxtase, portanto a uma emotividade unitarista, de uma platéia que se auto-soleniza. As críticas de Brecht ao papel da música no teatro épico, em que as melodias orquestradas não poderiam predominar em relação ao sentido da fala, corresponde também a um desconforto em relação a um sucesso escandaloso de uma ópera (*A Ópera de Três Vinténs*) que ainda se subordinava a um sistema de expectativas estéticas. Tal consciência veio do estudo do marxismo e do exame das contradições de seu trabalho com Weill.

Foi no ambiente da Neue Musik, movimento dos músicos da vanguarda alemã – do qual Weill fazia parte junto com Hindemith, Milhaud e outros –, que Brecht conheceu os debates sobre a função da música moderna que seriam determinantes na conceituação do teatro épico. Com base nas duas principais propostas do movimento, o de uma "música funcional", que deveria se voltar a aplicações práticas como a sonorização do cinema, ou o de uma "música comunal", para o ensino dos que a executam e a congregação de coletivos de jovens amadores, Weill e Brecht dariam forma à sua colaboração em dois gêneros sem precedentes no teatro moderno, a "ópera épica" e a "peça didática".

No primeiro caso, sobre o qual testemunham as canções da *Ópera de Três Vinténs*, conseguiram obter uma conjunção entre uma fala poética áspera, cheia de imagens de um materialismo chão comum à Bíblia e às esquinas sujas, com uma musicalidade irônica, que ecoa a prosódia dos cantadores populares, os mecanismos ariscos do jazz e a euforia melancólica dos velhos parques de diversões.

Roma Bahn e Erich von Ponto em *A Ópera de Três Vinténs*

FOTO AKG PHOTOS

Brecht e Weill puderam seguir juntos enquanto, cada um à sua moda, perseguiam uma mesma "atitude" para a arte. Nas peças didáticas apresentadas em Baden-Baden, essa atitude era até mais clara. Correspondia a uma superação da expressão individual, a uma participação nos movimentos coletivos da época. Atitude popular no sentido de quem vê as coisas do ponto de vista mais complexo, o do homem comum. Mas, se ela não incorporasse a crítica às relações sociais como um todo, corria o risco de ser diluída no mercado das distrações. Brecht radicalizou seu projeto quando percebeu que a alegria de sua primeira descoberta com Weill não era suficiente diante de uma engrenagem histórica que caminhava para o pior.

O rei triste segue vivo

Morrissey, que deve vir ao Brasil neste mês, não é mais o mesmo da época dos Smiths. Mas ainda é Morrissey. Por Michel Laub

Morrissey certa vez disse que, se George Michael experimentasse "por apenas um minuto" uma vida igual à sua, "correria até a árvore mais próxima e se enforcaria". Poucas frases são tão apropriadas para definir uma personalidade – no caso, a do próprio Morrissey – quanto essa, proferida pelo cantor e compositor na época em que liderava o The Smiths, grupo de rock fundamental dos anos 80. Pois esse inglês de voz suave e maneiras esquisitas, que deve vir pela primeira vez ao Brasil para shows neste mês, é o pai de um tempo em que a depressão genuína ou inventada, atávica ou induzida, charmosa ou repelente foi a igreja comum, a cartilha orgulhosa e a agenda primeva de uma vertente do rock que, a seu modo, com a modéstia típica de qualquer vanguarda do universo do rock, quis impor um comportamento. Um anticomportamento, mais precisamente.

Morrissey sabia escolher seus inimigos. Na época do estouro do seu *Faith*, George Michael apresentava-se ao mundo de barba cuidadosamente malfeita, ginga corporal cuidadosamente sexy, virilidade cuidadosamente falsa. Era o protótipo do herói masculino algo rebelde, algo conturbado, no fim das contas inofensivo – um Ulisses que vaga por caminhos distantes e tortuosos, mas que sempre volta para casa. Naqueles 1987, 1988, Morrissey era o oposto: seu topete era verdadeiramente laqueado, sua ginga era verdadeiramente falsa, sua virilidade era verdadeiramente inexistente. Com o seu grupo ou em trajetória-solo, ele nunca deixou de professar em público a consciência de um calvário privado, de uma doença de virulência realmente daninha: "E quando deito em minha cama/ Eu penso sobre a vida e a morte/ E nenhuma das duas/ Particularmente me atrai", escreveu já em 1985, em *Nowhere Fast*. O tom é o mesmo que o acompanharia a vida inteira – uma mistura de melancolia, auto-piedade e conformismo, mesmo quando escondidos sob a ironia e o humor mordaz com nuances de absurdo tão tipicamente britânicos.

Os Smiths surgiram no que se poderia chamar de terceira onda relevante do rock inglês. A primeira, para sempre universal, foi a dos Beatles e dos Rolling Stones, nos anos 60. A segunda, a dos Sex Pistols e das bandas punks dos anos 70. Resumindo-se os projetos de ambas, seria difícil fugir dos verbos de ação: uma rebeldia para as massas, verbalizada na célebre satisfação não conseguida, mas *buscada*, no caso do movimento sessentista; e a superação dos valores burgueses tradicionais e das dificuldades léxicas e técnicas de expressão, traduzida no lema "faça você mesmo", no caso dos setentistas. Pois a novidade que Morrissey e seus parceiros – o guitarrista Johnny Marr, o baixista Andy Rourke e o baterista Mike Joyce – impuseram foi um ideário baseado no imobilismo, distante da alienação ou da ignorância, articulado sob a certeza de que nada vale muito a pena, de que o mundo é duro e sempre será, de que não existe solução para quem é jovem, feio, fraco e sozinho.

O apelo desse discurso sobre o público enveredava tanto pela exploração dos naturais inconvenientes da adolescência – a frustração amorosa, o estranhamento perante a vida – quanto pela revolta, também típica da idade (o melhor disco dos Smiths, *The Queen Is Dead*, de 1986, é amarrado a uma crítica pontual e poderosa à sociedade inglesa). O primeiro caminho apoiava-se num discurso machucado, porém impotente; o segundo, numa suposta necessidade de luta. Olhando com atenção, ambos eram uma coisa só.

Em *The Queen Is Dead*, os Smiths gravaram aquela que seria a sua música mais politizada: *Bigmouth Strikes Again*, uma resposta de Morrissey à então primeira-ministra Margaret Thatcher – que, depois de críticas do cantor ao seu governo, definiu-o como "Boca-grande" (*Bigmouth*). Mas o tema da canção, como o de todas as canções dos Smiths, era o próprio Morrissey: "Agora eu sei como Joana d'Arc se sentiu/ Enquanto as chamas subiam rumo ao seu nariz romano". No refrão, o arremate: "O Boca-grande ataca novamente/ E não tenho direito de tomar/ O meu lugar entre a raça humana".

> **O Show**
>
> Se a informação divulgada no início do ano se confirmar, Morrissey se apresenta dias 28 e 29 (Olympia, São Paulo), 30 (Metropolitan, Rio) e 1º/4 (Fórum, Curitiba)

Nunca as propaladas preocupações do cantor com o estado geral das gentes, com as causas sociais e com os corações partidos significaram outra coisa que não um teimoso chamar a atenção sobre si próprio. Em *The Headmaster Ritual* (1985), ele descreve os terrores da educação vitoriana na sua Manchester natal – na verdade, fala de quanto sofreu e de quanto sua infância foi triste. Em *Girlfriend in a Coma* (1987), narra o sofrimento de uma namorada entre a vida e a morte – na verdade, sob a aparente singeleza da letra, pretende mostrar que, se ela de fato bater as botas, o problema todo, se é que alguém não percebeu, será *dele*. O que esses momentos de ilusória referência ao coletivo ou ao outro escondiam era uma descrença total nas possibilidades da espécie, o que o mantinha muito longe de qualquer ensaio humanista: ele chegou a flertar, em entrevistas e músicas da trajetória-solo (*Bengali in Platforms*, *National Front Disco*), com uma certa xenofobia e com os grupos britânicos de extrema direita; todas as suas músicas que falam de bebês ou crianças (*November Spawned a Monster*, a deliciosa *Pregnant for the Last Time*) o fazem de maneira jocosa ou depreciativa; todas as suas declarações sobre outros grupos (com exceção do James e dos nanicos do *underground* internacional) e sobre qualquer assunto eram arrasadoras. Ele adorava dizer que preferia compactos antigos a sexo (definia-se como "homossexual celibatário"), que nunca havia amado ninguém, que não tinha um único amigo. E as letras? "Noite passada eu sonhei/ Que alguém me amava/ Sem esperança, mas sem dano/ Só um novo alarme falso" (*Last Night I Dreamt that Somebody Loves me*, 1987); "A sorte que tive/ Faria um bom homem virar mau/ Então, uma vez na minha vida/ Deixe-me ter o que quero/ O Senhor sabe que seria a primeira vez" (*Please Please Please Let me Get what I Want*, 1984).

No auge dos Smiths, a imprensa musical inglesa, como é seu costume em relação a pop stars, reagia ao lamento do pobre Morrissey como foca amestrada. Isso ajudou a criar a estética do garoto mimado. A aura em torno dele, porém, acabou entrando em curva descendente.

O show que, segundo se noticia, chega ao Brasil traz o Morrissey-solo, que nunca decolou verdadeiramente, o que se pode creditar ao esvaziamento de sua lírica – ele nunca chegou a retomar a inspiração da época do ex-grupo – e ao empobrecimento de sua música. Um dos méritos dos Smiths, e isso é um lugar-comum, era a maneira como Johnny Marr tocava guitarra. Ele foi uma espécie de revolucionário – longe do virtuosismo estéril dos denominados *guitar heros*, perto do que se poderia chamar de invenção genuína. O grupo, que surgiu na esteira do chamado pós-punk, imortalizou um determinado timbre melódico, já definido de maneira feliz como "o pop perfeito". Às estrofes não exatamente leves de Morrissey acrescentavam-se arranjos os mais simples e ao mesmo tempo mais inconfundíveis possíveis, repletos de encadeamentos sonoros delicados e solos incidentais exatos. A combinação era: letras sombrias, musicalidade solar e assoviável.

Mas Morrissey e Johnny Marr brigaram em 1987 (só há poucos anos voltaram a se falar), Mike Joyce processou a dupla em 1994 (por causa da desigual divisão de rendimentos de shows e discos), e o cantor, talvez como conseqüência, até a presente turnê nunca havia tocado nenhuma música do antigo grupo (agora incluiu no repertório *Meat Is Murder*, *Last Night I Dreamt...* e *Is It Really So Strange?*). Vê-lo se apresentar em 2000, claro, não significa o mesmo que tê-lo visto em 1986. Hoje, Morrissey é mais gordo, menos topetudo, menos boca-grande, menos importante – mas isso talvez nem seja tão ruim. Longe da artificialidade do superestrelato, muito aproveitada apesar da aura "independente" dos Smiths, ele talvez possa se voltar ao que tem de melhor a oferecer: uma bela voz, um punhado de belas canções e a personificação de alguém que, em meio à pobreza intelectual reinante no show biz, ao menos sacudiu a poeira de sua época com alguma articulação e alguma novidade. Se isso aparecer no palco, já vale o ingresso de quem quiser apanhar as flores jogadas por ele em sua passagem por aqui.

Morrissey já na fase madura: depressão como cartilha

FOTO MIKE OWEN/CAMERA PRESS

Os infinitos portais da eternidade

A Arte da Fuga, obra que Bach deixou sem indicação de instrumentos, ganha gravação com violas da gamba e instrumentos de sopro

Bach (à esq. na imagem acima) deixou em aberto *A Arte da Fuga*, gravada em CD (no destaque) sob a direção de Jordi Savall

Estranhamente moderna até os dias de hoje, *A Arte da Fuga*, última obra de Johann Sebastian Bach, que ele deixou inconclusa, pode ser considerada como música absoluta. Sua ciência fria lhe valeu o desprezo de clássicos e românticos, mais preocupados com a expressividade do que com a pureza de formas, mas nosso tempo descobriu sua imensa riqueza arquitetônica. Bach não deixou nenhum tipo de indicação de instrumentos para *A Arte da Fuga*, que normalmente é interpretada ao cravo ou ao órgão, mas que também recebeu versões para dois pianos, quarteto de cordas e orquestra sinfônica na década de 50. Jordi Savall e o conjunto Hespèrion XX deram um passo a mais na concretização dessa forma sonora eterna ao interpretá-la com um conjunto de violas da gamba e instrumentos de sopro de época, do tipo usado para a música contrapontística barroca. O enorme conteúdo emocional de uma peça, que parece quase teórica por explorar todas as formas de fuga possíveis para um único tema, revela-se com clareza nessa leitura iluminada pelo sopro do espírito. O CD duplo chega ao Brasil com um ano de atraso. – LUIZ S. KRAUSZ

Bach – Die Kunst der Fuge, Hespèrion XX sob direção de Jordi Savall, selo Fontalis/Auvidis

Um sopro de qualidade

O quinteto de clarinetistas Sujeito a Guincho prova que o trânsito entre música de concerto e popular pode ir além do artifício comercial

De Brahms a Pixinguinha, o CD do Sujeito a Guincho (acima) esbanja competência

Nomes como Brahms, Pixinguinha e Francisco Manoel da Silva não costumam freqüentar a mesma roda, quanto mais o mesmo disco. Mas é o que acontece no divertido segundo CD do quinteto de clarinetas paulistano Sujeito a Guincho. O *Intermezzo* original de Brahms para piano recebe uma lírica adaptação de Luca Raele (aliás, responsável por três momentos sérios e excelentes do disco: a faixa-título, um quinteto e um dobrado, todos com bem-vindas injeções de swing). O lirismo continua com o vetusto *Hino Nacional Brasileiro*, em emocionada versão, enquanto de Pixinguinha eles fazem um medley com *Naquele Tempo*, *Lamento* e *Um a Zero*. Ora, direis, já ficou monótono o crossover, a mistura de erudito e popular. Sim, quando os instrumentistas são medíocres, os arranjos ruins e, o que é pior ainda, vê-se logo que é jogada dos produtores. Essa é, no entanto, a exceção que confirma a regra. Luca Raele, Sérgio Burgani, Edmilson Nery, Nivaldo Orsi e Luiz Afonso "Montanha" combinam a espontaneidade com uma competência de fazer cair o queixo. Todos com sólida formação musical, transitam à vontade pela *Espinha de Bacalhau* de Severino Araújo, teste de fogo para quem quer tirar brevê de chorão, e pelas três bem-humoradas peças do compositor contemporâneo Franz Tischhauser. O disco é obrigatório, sobretudo para quem quer conhecer melhor a clarineta – instrumento ambivalente, que convive com a música popular e de concerto – antes de ela completar 300 anos de existência, em 2010. – JOÃO MARCOS COELHO

Die Klarinetmaschine, Sujeito a Guincho, selo YBrazil?

Panorâmica

Um conjunto de nove composições do carioca Ronaldo Miranda, cobrindo as décadas de 70, 80 e 90, compõe este CD. Há peças tonais e atonais, em diferentes técnicas e linguagens, desde *Tango*, para piano a quatro mãos, que retoma a tradição pianística das décadas de 20 e 30, até a etérea *Oriens III*, uma ondulante divagação para trio de flautas, composta em 1978, passando por peças como *Alternâncias*, para piano, violino e violoncelo, de 1997, que sintetiza 20 anos de trabalho musical do compositor e faz um *vol d'oiseau* pelas principais correntes estéticas da música do século 20. – LSK

Trajetória, Ronaldo Miranda, selo RioArte

Fado moderno

O fado perdeu Amália Rodrigues, mas tem continuadoras que provam ser possível mudanças na continuidade. Caso de Mísia neste CD, com o requinte do acompanhamento da pianista Maria João Pires. E mais: ela canta *Ainda Que*, poema de Carlos Drummond de Andrade musicado por Amélia Muge (excelente cantora que ainda não chegou ao Brasil). Mísia não traz na voz o cristal de Amália ou a impetuosidade de Dulce Pontes, mas é uma artista com personalidade. Esta jovem filha de espanhol e portuguesa é sempre densa e crepuscular. Fado puro. – JEFFERSON DEL RIOS

Paixões Diagonais, Mísia, selo Warner

Os trios do trio

Martha Argerich, Mischa Maisky e Gidon Kremer formam um trio surpreendente, que se encontrou pela primeira vez em Tóquio, em 1999, para uma vibrante leitura dos Trios nº 2 *op. 67* de Shostakovich e do *op. 50* de Tchaikovsky. A sensualidade da pianista e do violoncelista encontra um ponto de apoio no toque cerebral do violinista, mas às vezes chega a engoli-lo. O romântico trio de Tchaikovsky é um monumento do gênero e o de Shostakovich, composto durante a 2ª Guerra, combina violência rítmica e equilíbrio estrutural. – LSK

Shostakovich – Tchaikovsky – Trios, com Argerich, Kremer e Maisky, selo Deutsche Grammophon

Rock'n'roll do bom

O Bush é um grupo derivado do grunge de Seattle somado ao rock'n'roll dos anos 70. O detalhe é que eles são ingleses e conquistaram primeiro os EUA para chegar à terra natal. Os dois CDs gravados, turnês, sucesso e quase três anos sem gravar não afetaram a qualidade do novo disco, lançado com um ano de atraso por causa de litígios com a gravadora. Gavin Rossdale continua compondo bem, cantando com voz sofrida; as guitarras continuam distorcidas e a produção está ótima. Em suma: um bom disco de um bom rock'n'roll. – SERGIO ROCHA

The Science of Things, Bush, selo Universal Music

Viola rara

Uma abordagem moderna da tradição da música popular instrumental brasileira é o que alcança este CD vibrante, que tem como estrela o violista Fabio Tagliaferri e conta com a participação de músicos como Antonio Nóbrega e Paulinho da Viola. As obras são de compositores como Mané Silveira, José Miguel Wisnik, Ronen Altman, o próprio Tagliaferri e outros. Sob o comando da viola de arco, a nostalgia do choro, a serenidade da valsa e ritmos do folclore nordestino comparecem em arranjos que combinam bandolim e acordeão, violino barroco e viola caipira, piano e bateria. – LSK

Viola, Fabio Tagliaferri, selo Ná Records

Segunda dose

Valeu a pena esperar. D'Angelo, o jovem e talentoso maestro e crooner de R&B, lança o seu segundo disco depois de cinco anos de jejum. Gravado no lendário estúdio Electric Ladyland e apoiado nos velhos amplificadores de Jimi Hendrix, o disco bebe das melhores fontes da música afro-americana, de Marvin Gaye a Al Green. Já as letras exalam sexo e miram o lado destrutivo da vida nas ruas. Participações de Method Man & Redman (*Left and Right*), Lauryn Hill (*JD's Joint*) e até de Hendrix, cuja voz aparece na abertura do álbum. – ANTONIO PRADA

Voodoo, D'Angelo, selo Virgin Records

Som de sempre

Anacleto de Medeiros (1866-1907), maior compositor e arranjador de bandas da época dos precursores da música brasileira, contemporâneo de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth e preparador de terreno para Pixinguinha e o choro, tem sua obra reapresentada ao público neste CD. Anacleto se revela genial para ouvidos deste outro fim de século em temas como *Iara*, que Villa-Lobos cita no *Choros nº 10*, e *Santinha*, ou um finíssimo melodista, em *Medrosa* ou *Três Estrelinhas*. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Sempre Anacleto, Art Metal Quinteto e Banda de Câmara Anacleto de Medeiros, selo Kuarup Discos

Revelação

Vem chegando segura e suavemente a voz de Ceumar, voz nova, livre de vibratos e exageros. Ela é mineira, mas seu som é brasileiro, acústico e moderno. As composições são de Chico César, Itamar Assumpção, Luiz Gonzaga, Sinhô e Zeca Baleiro, o produtor. Destaque para *Dindinha*, de Baleiro, para *Banzo*, de Assumpção, e para a divertida "embolada" de *Gírias do Norte*. Um disco bom de ouvir, sem estranhamentos, do início até quase o fim: a faixa final, cantada em inglês, *Let it Grow*, do grupo Renaissance, é concessão à memória afetiva dos adolescentes dos anos 80. – PEDRO KÖHLER

Ceumar, Ceumar, selo Atração

O Carnaval no mangue

O Festival Rec-Beat Carnaval reúne em Recife 40 bandas, brasileiras e estrangeiras, afinadas com o mangue beat

O movimento do mangue beat surgiu no início dos anos 90 nas ruas do Bairro do Recife, Centro Velho da capital pernambucana. Surgiu da mistura de ritmos nacionais, como o samba, regionais, como o maracatu, e internacionais, como o rock, o hip-hop e o jungle. Neste mês, na rua da Moeda, na região onde Chico Science, Fred Zero Quatro, DJ Dolores, entre outros, bebiam pinga com limão, tomavam drogas e fundavam uma estética, o Festival Rec-Beat Carnaval vai reunir as bandas que hoje representam o movimento ou têm alguma ligação com ele. A quinta edição do Rec-Beat, que acontece nos dias que antecedem e durante o próprio Carnaval (de 1º a 7), segue o espírito anárquico dos primeiros tempos da arte do mangue. Dividem o palco o consagrado percursionista Naná Vasconcelos e a ótima, mas desconhecida, banda de punk rock Matalanamão. Dos 40 grupos convidados, a maioria é de Pernambuco, mas há convidados de outras partes do Brasil e, até, do mundo. Estão previstas, por exemplo, a participação da banda Fellini, de São Paulo, e do DJ Cliffy, da Inglaterra. Entre os fundadores do mangue beat: Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, DJ Dolores. – TÂNIA NOGUEIRA

Show do Rec-Beat em 1999: festa em Recife

Mais canções sem palavras

Um projeto no Sesc amplia o espaço para a música instrumental no Rio de Janeiro

"Há escassez de lugares no Rio onde se podem ouvir bons instrumentistas interpretando os estilos e ritmos fundadores da música brasileira, como o choro ou o samba do início do século", diz o músico Marcos de Souza, que, com essa percepção, idealizou o projeto *Rio Sesc Instrumental*. Neste mês, se apresentam o violonista Guinga, em duo com o clarinetista e saxofonista Paulo Sérgio Santos (dia 15); o pianista e arranjador Leandro Braga (dia 22) e o violonista Marcus Vianna com a pianista Maria Tereza Madeira (dia 29). Sempre às 19h, no Sesc Tijuca (rua Barão de Mesquita, 539, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/208-5332).

Guinga: violão no Sesc

O bom repertório

A Orquestra Experimental de Repertório comemora dez anos

A Orquestra Experimental de Repertório e o Coral Lírico, em parceria com a Imago Cia. de Animação, inauguram a temporada deste ano – com a interpretação da obra *Os Planetas*, de Gustav Holst, entre os dias 15 e 18 – do Teatro Municipal de São Paulo (praça Ramos, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/222-8698, R$ 2 a R$ 8). O calendário segue com uma programação que marca os 10 anos do projeto coordenado pelo maestro Jamil Maluf. "Nosso repertório é prova da tese que defendemos, de que a música de orquestra pode estar presente em todos os segmentos artísticos", diz o regente. Apresentações com o Balé da Cidade de São Paulo e a Cia. de Dança Cisne Negro, intérpretes da MPB, grupos de teatro e montagens de ópera fazem parte da rotina dos cem instrumentistas, mantidos pela Secretaria Municipal de Cultura. Recentemente, os músicos, com patrocínio da iniciativa privada, conseguiram reformar a sala na praça das Bandeiras, no Centro da capital paulista, que funciona como sede. "Mas ainda não temos um lugar ideal para os ensaios. Nossa realidade é reconstruída a cada dia, com muito esforço", diz Jamil Maluf. Além da preocupação em modernizar a imagem da orquestra, o maestro quer ampliar o público. As tardes de quinta-feira são reservadas ao projeto *Pequeno Dicionário do Instrumento*, em que os músicos explicam a função dos instrumentos a grupos de crianças, convidadas também a experimentar cada um deles. "É uma oportunidade para elas descobrirem suas aptidões", diz Maluf, que promove ainda concursos para jovens solistas e forma monitores. O telefone da Orquestra Experimental de Repertório é 0++/11/239-3917. – GISELE KATO

Maluf: orquestra presente em artes variadas

FOTOS BRUNO VEIGA/TYBA / FERNANDO ANHÊ/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A ALMA DESVELADA

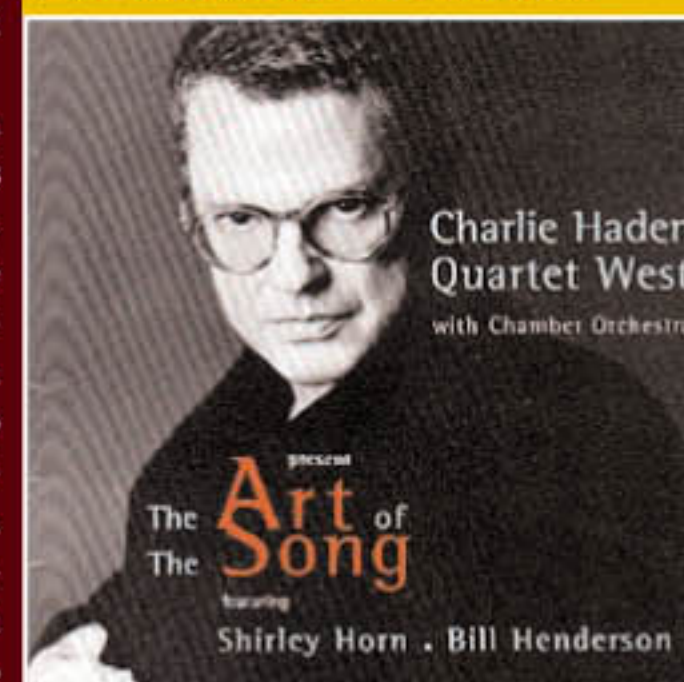
O contrabaixista Charlie Haden expõe uma insuspeitada sensibilidade em disco que traz a veterana Shirley Horn e o pouco conhecido Bill Henderson

Por João Marcos Coelho

Exercício de liberdade. Só os músicos sabem como é difícil exercer o chamado livre-arbítrio num estúdio de gravação. Charlie Haden, 62 anos, um dos mais influentes contrabaixistas do jazz moderno, pode se considerar um eleito, pois exerce em toda a plenitude suas escolhas. E assume o risco de um strip-tease psicomusical, auto-análise sonora ou autobiografia psicossonora — como queiram. O fato é que esse seu novo CD é deslumbrante de qualquer ponto de vista. O repertório foi pinçado, sem nenhuma censura, do imaginário poético do adolescente espectador de cinema nos anos 40 e 50 ainda na Shenandoah natal e dividido (quatro músicas para cada um) com as vozes de Shirley Horn e Bill Henderson.

Para Horn, Haden foi pródigo. Ele era garoto quando Leonard Bernstein assinou o musical *On the Town*, em 1945. Desse precioso baú, escolhe *Lonely Town*, sempre associando a música a uma gravação específica, no caso a de Frank Sinatra. De Jerome Kern, duas pepitas: *The Folks who Live on the Hill*, gravada em 1937 por Bing Crosby, e *In Love in Vain*, de 1946; e de Cy Coleman, *I'm Gonna Laugh You Right out of My Life*, de registro de 1956 por Nat King Cole. O veredito é simples: Shirley Horn, 65 anos, não tem nenhuma rival nesse repertório. De todo modo, as maravilhas de Shirley são previsíveis, já que ela é velha conhecida do público brasileiro. A grande surpresa fica por conta do praticamente desconhecido Bill Henderson. Nascido em Chicago, ex-*crooner* da big band de Count Basie, completa 70 anos neste mês. Mas que forma estupenda, que timbre maravilhoso de barítono, que afinação. Para ele, Haden escolheu uma canção que compôs para sua mulher, *Ruth's Waltz*, com letra do amigo Arthur Hamilton (Hamilton, relembre-se, assina simplesmente a letra do clássico *Cry me a River*); *You Love me*, canção de Jimmy van Heusen interpretada por Sinatra no filme *Corações Enamorados*, de 1954, e outra parceria com Hamilton, *Easy on the Heart*. Mas Bill sugeriu uma quarta música, de longe a mais tocante do disco: *Why Did I Choose You*. Integrante do musical *Yearling*, de Mickey Leonard e Herbert Martin, de 1965, é pretexto para uma interpretação maravilhosa de Henderson e um emocionado solo do próprio Haden ao contrabaixo.

Como núcleo fixo, Haden tem os companheiros ideais no saxofonista Ernie Watts, no baterista Larance Marable e no pianista e diretor musical Alan Broadbent, que com ele "viajam" há 14 anos no Quartet West. O grupo nasceu em 1986, inspirado pela mulher, Ruth. Desde a primeira gravação, funcionou como uma catarse para o contrabaixista, inteiramente oposta aos rumos revolucionários — técnica e politicamente falando — que até então imprimira à carreira, desde o início, em 1957, com o saxofonista Art Pepper, o pianista Paul Bley e sobretudo Ornette Coleman, com quem participou, dois anos depois, das gravações do disco que instaurou a improvisação coletiva no jazz, intitulado *Free Jazz*.

As fortes tinturas revolucionárias do fim dos anos 60 — com o disco *Liberation Music Orchestra*, com músicas como *Song for Che*, *War Orphans* e *El Quinto Regimiento* — atenuaram-se nas duas décadas seguintes nas empreitadas pelo selo ECM, em que Haden gravou, entre muitos outros, *Mágico* e *Folk Songs*, ao lado de Egberto Gismonti e do saxofonista norueguês Jan Garbarek. E desembocaram nos anos 90 no lirismo nostálgico do Quartet West, na volta às origens, ou, como canta, pela primeira vez em disco, o próprio Haden, na última faixa, *Wayfaring Stranger*, depois de ultrapassar negras nuvens: "Estou voltando para a casa de minha mãe". Com *The Art of the Song*, Haden — hoje com sérios problemas auditivos, apresenta-se, como ano passado no Teatro Alfa, numa redoma de vidro acusticamente protegida dos decibéis excessivos — coroa com uma obra-prima sua trajetória, que começou destruindo todos os parâmetros da canção e agora os reconstitui. Com uma infinita sensibilidade, discretamente escondida ao longo de uma carreira de mais de 40 anos.

Com o CD *The Art of the Song*, gravado pelo selo BMG (acima, capas interna e externa), Charlie Haden coroa com profundo lirismo uma carreira marcada pela inovação técnica e pela inquietação política

A Música de Março na Seleção de BRAVO!

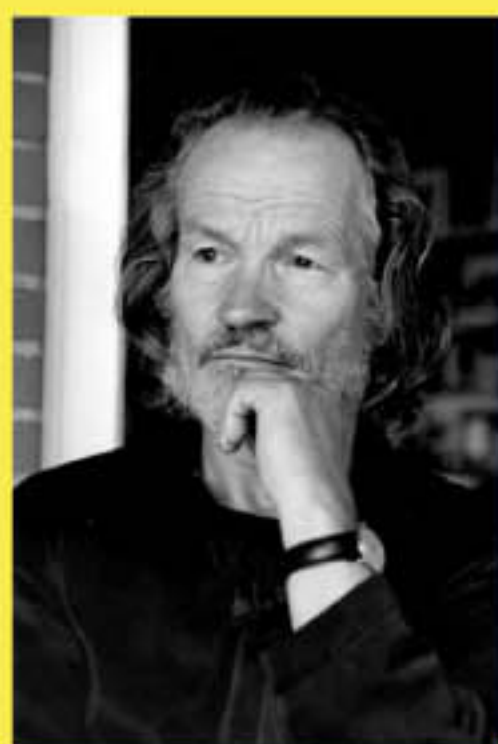
Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
VOCAL	Susan Bullock (soprano), Sara Fulgoni (meio-soprano), o tenor **Keith Lewis** (*foto*) e José Gallisa (baixo) cantam com o Coral Sinfônico e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Roberto Minczuk.	*Missa Solemnis em ré maior op. 123*, que Ludwig van Beethoven começou a compor em 1819, mas só veio a concluir em 1823, estreando no ano seguinte e publicada em 1827. Com cinco movimentos e aproximadamente 1h20 de duração, a obra foi escrita para quarteto vocal solista, coro misto e orquestra.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/221-3980, São Paulo, SP.	Dia 16, às 21h; dia 18, às 16h30.	Tanto nas dimensões quanto na estética, a *Missa Solemnis*, de Beethoven, é uma obra monumental e costuma ser posta ao lado da *Missa em si menor*, de Bach, como um dos pontos culminantes na história desse gênero musical.	No impressionante movimento final, *Agnus Dei*, em que anúncios de guerra, representados por temas marciais nos trompetes e golpes secos nos tambores, são contrapostos a uma mensagem de paz (*Dona nobis Pacem*) no ritmo de 6/8.	A gravação da *Missa Solemnis* que integra a *Beethoven Edition* é a que Leonard Bernstein fez com a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdã, disponível em CD duplo. Selo Deutsche Grammophon.
VOCAL	Malu Mestrinho (meio-soprano), Maurício Luz (baixo), Laura Rónai (flauta), Sula Kossatz (cravo) e Alceu Reis (violoncelo) atuam em *Palavras à Vista*, concerto de estréia da série *Palavras Brasileiras*, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.	*Palavras à Vista*, obra do compositor carioca **David Korenchendler** (*foto*), 51, escrita sob encomenda de André Heller especialmente para a ocasião. Escrita em formato de revista musical, tem três movimentos (*Antes do Descobrimento; A Carta de Pero Vaz de Caminha; Do Brasil Colonial até a Abertura dos Portos*).	Centro Cultural Banco do Brasil – r. Primeiro de Março, 66, tel. 0++/21/808-2020, Rio de Janeiro, RJ.	Dia 14.	No ano em que o Brasil festeja 500 anos, o CCBB traz um projeto que passa em revista a história nacional. Até 25 de abril, estão previstos concertos que contemplam os poetas românticos, a geração modernista, os anos do regime militar e a música popular.	Na peculiar escolha de textos feita pelo compositor – a obra mescla trechos de *Os Lusíadas* e sonetos de Gregório de Matos a escritos como o Tratado de Tordesilhas, a Carta de Pero Vaz de Caminha, o Termo de Doação das Capitanias Hereditárias e a Sentença de Tiradentes.	Jerzy Milewski (violino) e Aleida Schweitzer (piano) gravaram as *Miniaturas para violino e piano*, de David Korenchendler, no disco *Música Brasileira para Violino, Violoncelo e Piano*, que inclui obras de diversos compositores. Selo Rio Arte Digital.
VOCAL	O maestro **Nikolaus Harnoncourt** (*foto*) rege a *Paixão Segundo São João*, de Bach, em Eisenach (Alemanha), com solistas convidados, Coro Arnold Schönberg e a orquestra Concentus Musikus Wien.	*Paixão Segundo São João*, BWV 245, oratório de Johann Sebastian Bach estreado em Leipzig, em 7 de abril de 1724, na Igreja de São Nicolau. Tomando como fonte principal o Evangelho de São João (capítulos 18 e 19), a obra traz ainda pequenas inserções de São Mateus, bem como textos de Sebaldus Heyden, Martinho Lutero, Johann Heermann e Paul Gerhardt, entre outros.	Georgenkirche (Igreja de São Jorge), em Eisenach, Alemanha.	Dia 21, às 19h30.	Eisenach, cidade natal de J. S. Bach, celebra em março (com Thüringer Bach-Wochen, ou Semanas Bach na Turíngia) o 315º aniversário do compositor, culminando, na data exata de seu nascimento, com este concerto.	Na escolha de tempo de Nikolaus Harnoncourt. Reverenciado como um dos maiores especialistas em Bach da atualidade, o maestro costuma adotar andamentos mais lépidos que seus predecessores.	Anthony Rolfe Johnson (tenor), Angela Maria Blasi (soprano) e Marjana Lipovsek (meio-soprano) são alguns dos solistas que Nikolaus Harnoncourt utilizou em sua gravação (em dois discos) de 1993 da *Paixão Segundo São João*. Selo Teldec.
INSTRUMENTAL	**Isaac Karabtchevsky** (*foto*) rege a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, tendo como solista convidado Horácio Schaefer.	Incluído no projeto *Criadores do Brasil*, o concerto começa com *Museu da Inconfidência*, obra em quatro movimentos escrita em 1972 pelo compositor fluminense César Guerra-Peixe (1914-1993). Em seguida, Schaefer sola no *Concerto para viola e orquestra*, do gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988). No encerramento, o *Concerto para orquestra*, de Bartók.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/221-3980, São Paulo, SP.	Dia 30, às 21h; 1º de abril, às 16h30.	É um momento histórico: Isaac Karabtchevsky finalmente vai reger a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, com a qual não atuou anteriormente por causa da longa rivalidade com Eleazar de Carvalho (1912-1996), que dirigiu a Osesp por mais de duas décadas.	Em *Restos de um Reinado Negro*, agitado movimento final do *Museu da Inconfidência*, cujos ritmos empregados na percussão dão à obra um colorido nacionalista que é característico da escrita de Guerra-Peixe.	*Museu da Inconfidência* foi gravado por Norton Morozowicz no CD do 18º Festival de Música de Londrina. Selo FML.
INSTRUMENTAL	Formado por Helena Scheffel (piano), Betina Stegmann (violino), Adriana Schincariol (viola), Marialbi Trisolio (violoncelo) e Ana Valéria Poles (contrabaixo), o Quinteto D'Elas toca em São Paulo.	A apresentação traz apenas obras de compositores contemporâneos. À primeira audição brasileira da *Novelette op. 295*, para violino e piano, de Amaral Vieira, segue-se o *Quinteto Puelli*, de Silvia de Lucca. Em seguida, será executado o *Baião*, da *Suíte Veridiana*, de Ney Vasconcellos; e, em primeira audição mundial, o *Caratinguê*, de Villani-Cortes. O concerto termina com *Fronteiras op. 297*, de Amaral Vieira.	Sesc Ipiranga – r. Bom Pastor, 822, tel. 0++/11/3340-2000, São Paulo, SP. Entrada franca.	Dia 10, às 21h.	Formado apenas por mulheres, o Quinteto D'Elas leva ao projeto *Brasil 500 Anos – Música e História* um programa com obras de compositores eruditos vivos, contendo exclusivamente obras que foram escritas para o grupo.	Na inusitada formação do D'Elas – entre os compositores mais conhecidos da história da música, apenas Schubert (no *Quinteto "A Truta"*) escreveu para a rara combinação instrumental de piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo.	O primeiro CD do Quinteto D'Elas, lançado em 1998, traz dois quintetos da compositora francesa Louise Farrenc (1804-1875). Selo Paulus.
INSTRUMENTAL	O projeto *Brasil 500 Anos – Música e História* leva ao Sesc Ipiranga a **Companhia Brasileira de Música** (*foto*), integrada por Adriana Giarolla Kayama (soprano), Maria José Carrasqueira (piano), Antonio Carlos Carrasqueira (flauta), Luís Affonso Montanha (clarinete), Watson Clis (violoncelo) e Carlos Tarcha (percussão).	Formado exclusivamente por peças de autores brasileiros do século 20: Villa-Lobos – *Assobio a Jato*; Souza Lima – *Cantiga*; Eduardo Escalante – *Meditamen*; Almeida Prado – *Leveza e Mais Nada*; Aylton Escobar – *Assembly*; Marlos Nobre – *Desafio 17*; Jorge Antunes – *Dramatic Polimaniquexixe*; Lindembergue Cardoso – *Canção*; Celso Mojola – *O Trópico de Capricórnio*.	Sesc Ipiranga – r. Bom Pastor, 822, tel. 0++/11/3340-2000, São Paulo, SP. Entrada franca.	Dia 30, às 21h.	Formada por alguns dos mais destacados e experientes musicistas em atividade no cenário paulistano, a Companhia Brasileira de Música faz um variado panorama da produção musical nacional deste século.	Em *Assobio a Jato*, fantasia para flauta e violoncelo com cerca de 10 minutos de duração que Villa-Lobos escreveu em 1950. Dividida em três movimentos breves, a peça é tida como uma brincadeira musical, que joga com as características naturais dos instrumentos.	Os irmãos Antônio Carlos e Maria José Carrasqueira, filhos do flautista João Dias Carrasqueira, gravaram em conjunto o CD *In Concert*. Selo Comep.
POPULAR	O tenor **Mauro Wrona** (*foto*) lança o CD *The Best of Yiddish Vaudeville*, em show com direção cênica de Iacov Hillel e participação da Banda Klezmer Brasil.	O espetáculo, que já esteve em cartaz na Hebraica em julho do ano passado, é formado por 18 números do teatro musical e cinema ídiche, incluindo canções que faziam parte do repertório de antigos atores como Molly Picon e Aaron Lebedev, no gênero musical conhecido como klezmer.	Teatro Anne Frank – r. Hungria, 1.000, tel. 011/++/818-8888, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 15 a R$ 30.	De 30 de março a 1º de abril, às 21h; dia 2, às 20h.	Tendo sofrido e exercido influência sobre o folclore da Europa Oriental e o teatro musical americano, o gênero klezmer é bastante rico, alternando melodiosas canções românticas e ritmos de dança bastante agitados.	Na versatilidade de Mauro Wrona, um cantor lírico de formação eclética que, ao longo do espetáculo, dança, troca várias vezes de figurino e declama textos em português, além de cantar.	*The Best of Yiddish Vaudeville* é o primeiro CD de Mauro Wrona. Selo MCD.
POPULAR	A cantora **Fortuna** (*foto*) apresenta-se com uma banda de dez músicos e um coro de 20 monges beneditinos no espetáculo de lançamento do CD *Mazal*, com direção geral de Iacov Hilel.	Além das canções de *Mazal*, Fortuna deve apresentar obras também de suas incursões fonográficas anteriores.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698. Teatro Sesc Pompéia – r. Clélia, 93, tel. 0++11/3871-7777, São Paulo, SP.	Dia 21, no Municipal, e de 30 de março a 2 de abril (5ª a sáb., às 21h, dom., às 18h), no Sesc Pompéia.	Fortuna é uma das artistas mais originais em atividade na cena musical brasileira. Desde 1992, vem desenvolvendo um sério trabalho de pesquisa da música do ramo sefaradi (da região leste do mar Mediterrâneo) do judaísmo, cantando no idioma ladino.	Na rica caracterização do espetáculo – além da parte musical, o show traz coreografias, figurinos e um trabalho especial de iluminação.	*La Prima Vez*, *Cantigas* e *Mediterrâneo* são os discos anteriores de Fortuna. Selo Fortuna Produções Artísticas.
POPULAR	A dupla de violonistas **Fernando Melo** e **Luís Bueno** (*foto*), que formam o Duofel, recebe os convidados Sylvio Mazzuca Jr. (contrabaixo) e Caito Marcondes (percussão) no show de lançamento do CD *Atenciosamente, Duofel*, pelo selo Trama.	*Palhaço*, de Egberto Gismonti, *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso; *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Disparada*, de Geraldo Vandré, são alguns destaques do espetáculo, que inclui obras de todos os discos da dupla.	Choperia do Sesc Pompéia – r. Clélia, 93, tel. 0++/11/3871-7777, São Paulo, SP. Ingressos a R$ 5 e R$ 10.	Dias 10 e 11, às 21h30.	Tocando juntos desde 1977, Fernando Melo e Luís Bueno conseguiram sucesso nacional e internacional com sua mistura de jazz, pop, rock, MPB e música étnica.	Na sonoridade especial conseguida pelo duo ao alternar vários instrumentos de cordas dedilhadas, como violão de aço, violão de náilon e violão de 12 cordas.	*Espelho das Águas* e *Kids of Brazil* são trabalhos anteriores do Duofel. Selo Velas.
POPULAR	**Hique Gomes** e **Nico Nicolaiewsky** (*foto*) apresentam, em São Paulo, a comédia musical *Tangos e Tragédias*.	*Tangos e Tragédias* traz Hique Gomes no papel do violinista Kraunus Sang, enquanto Nicolaiewsky, que toca acordeão, interpreta o Maestro Pletskaya. Ambos os personagens são originários da Sbornia, país imaginário do Leste Europeu, e apostam no humor para interpretar clássicos da MPB e sucessos de Sting, Paralamas do Sucesso e Bob Marley, além de composições próprias.	Teatro Arthur Rubinstein – r. Hungria, 1.000, tel. 0++/11/818-8888, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 15 a R$ 30.	De 23 a 26 (5ª a sáb., 21h; dom., às 20h).	Desde sua estréia, em Porto Alegre, em 1984, *Tangos e Tragédias* tem divertido platéias do Brasil inteiro com seu humor influenciado pelo cinema mudo e pela Commedia dell'Arte italiana.	Na recriação que a dupla faz de antigas canções como *O Ébrio*, de Vicente Celestino, e *O Romance de uma Caveira*, de Alvarenga e Ranchinho, além do *Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos.	*Tangos e Tragédias* é também o nome do CD de Hique Gomes e Nico Nicolaiewsky. Selo Sbornia Records.

FOTOS CORNEL LUCAS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / THOMAS MÜLLER/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JEFFERSON COLLACICO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / ENEIDA SERRANO/DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

O mestre de Fausto

Peter Stein, um dos maiores diretores contemporâneos, volta à Alemanha para preparar a encenação integral da mítica obra de Goethe e exercita a polêmica nesta entrevista exclusiva a BRAVO!. Por José Galisi Filho, de Hannover

FOTOS RUTH WALZ FOTOGRAFIN

O diretor alemão Peter Stein, um dos maiores encenadores de sua geração — e dos mais polêmicos —, ensaia uma empreitada única no teatro: a montagem integral das duas partes do *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe. Com Bruno Ganz no papel principal, um orçamento de 30 milhões de marcos e 17 horas de duração, o espetáculo vai estrear na Exposição Universal de Hannover, na Alemanha, em julho.

Ilustração de Rico Lins para a personagem que vendeu a alma ao diabo, centro do projeto de Stein (na página oposta)

De todos os grandes diretores contemporâneos, Stein é, sem dúvida, aquele que mais próximo está de um teatro literário. Avesso aos efeitos fáceis, seu estilo de direção pretende sempre ser uma espécie de tradução cênica exata do sentido de um texto. "Eu sou tradutor da peça. Quero que os atores dominem o sentido antes da forma", diz Stein.

Nascido em 1937, Peter Stein estudou Germanística e História da Arte em Frankfurt e, posteriormente, em Munique, onde começou sua carreira como assistente no teatro Kammerspielen, em 1964. Com dois

espetáculos — *Sauvés*, de Edward Bond (irado dramaturgo da decadência inglesa), e *Na Selva das Cidades*, de Brecht —, ele se impôs como um talento sólido. Nessa fase, seu teatro reflete a virada dos anos 60-70: a explosão estudantil na Europa, sobretudo no triângulo Paris–Londres–Berlim, e a guerra americana na Ásia, que ele leva ao palco em *Discurso sobre o Vietnã*, de Peter Weiss. A polêmica se instaura, e Stein perde o emprego nesse teatro oficial. Mas não muda de atitude. A notoriedade e o escândalo chegariam com sua adaptação de *Torquato Tasso*, no Teatro de Bremen, em 1969, uma peça de Goethe, de cunho autobiográfico, sob o manto do poeta renascentista. O Tasso de Stein definia-se como o "palhaço sentimental da corte", uma metáfora de sua servilidade financeira ao príncipe e da inútil beleza de sua lírica.

Mas seria somente na década seguinte que o talento dramatúrgico de Stein encontraria seu espaço ideal na revitalização do teatro Schaubühne berlinense, cuja intendência assumiria em 1970, uma experiência inicialmente inspirada no trabalho coletivo, como conseqüência estética e institucional do refluxo pós-68. Ali, finalmente, surgiu o encenador que estará na linha dos maiores criadores europeus contemporâneos, ao lado de artistas de sua geração: o francês Roger Planchon, o polonês Jerzy Grotowski e o italiano Luca Ronconi, além dos já mais maduros Giorgio Strehler e Peter Brook.

Foi no Schaubühne, em meados dos anos 70, em parceria com Botho Strauss e o cenógrafo Karl-Ernst Hermann, que amadureceu seu estilo nas encenações de *A Trilogia do Reencontro* (1977), e *Grande e Pequeno* (1978), ambos textos de Strauss. Algumas linhas do projeto de Stein: 1) todos os membros do grupo participam da escolha do repertório e, de alguma forma, da própria encenação — embora tenha um temperamento artístico fortemente racional e autoridade indiscutível, Stein estimula os debates em todos os níveis (o que inclui política em um país rico, mas socialmente tenso); 2) beleza visual dos espetáculos, sobretudo a iluminação e o domínio dos espaços, com soluções técnicas e cenográficas surpreendentes; 3) diversidade de textos, que sempre ecoam o passado ou o presente da Alemanha. Exemplos: *A Decisão*, de Kelling, que mostra os conflitos sindicais no país, e os clássicos de todos os tempos, *Peer Gynt*, de Ibsen, *Príncipe de Hamburgo*, de Kleist, *Os Estivadores*, de Górki, *Os Negros*, de Genet, e as peças de Strauss.

Em meados dos anos 80, o realismo psicológico que se via nessas montagens de textos de Strauss, quase um minimalismo da paixão, ganharia forma definitiva na adaptação de *As Três Irmãs* (1984), de Tchekhov. Para "historicizar" os mecanismos que regem a personalidade pequeno-burguesa, Stein projetava uma forma de teatro absoluto, na reconstrução de toda uma superfície de época, em que nenhum detalhe escapava à gravidade da ação dramática. O resultado dessa segmentação cinematográfica da cena, hipertrofiada nos cenários de Hermann, desenvolvia a ilusão de realismo cênico de forma tão poderosa que parecia, no limite, apagar a própria direção. Para muitos críticos, a nostalgia por esse universo significa a "museificação" do teatro com a complacência do espectador. A precisão desse marco da cena tornou-se também um fetiche dramatúrgico, que projetou Stein finalmente para fora do universo do teatro de língua alemã. Já em 1976, Stein debutou na Ópera de Paris com o *Ouro do Reno*, de Wagner, a que se seguiram *Otelo* (1986), Falstaff (1988) e *Pélleas et Mélisande*, de Debussy, na Welsh National Opera de Cardiff. Em 1989 encenou *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, e em 1991 assumiu a direção do Festival de Salzburgo sob a intendência de Gérard Mortier, permanecendo ali até 1997.

Abaixo, Dorothee Hartinger e Robert Hunger-Bühler durante ensaio dirigido por Stein. À frente do elenco do Faust Ensemble está Bruno Ganz, que afirmou que apenas da confiança cega entre os atores poderia surgir o virtuosismo e a pureza na direção. "No momento, Ganz, que está inteiramente concentrado na

apropriação dessa enorme massa de texto, retribui-me inteiramente essa confiança. Quando essa assimilação amadurecer, ele terá sua própria posição na peça. Por ora, ele se entrega totalmente a mim, mas isso vai mudar", disse o diretor. Para ele, o problema essencial da montagem da peça de Goethe é preservar sua qualidade poética sem que ela apareça como pura literatura, mas amadurecida na qualidade dramatúrgica

O desafio da montagem integral de *Fausto*, o projeto de uma adaptação integral do poema, que já o acompanhava desde o Schaubühne, rompia com qualquer parâmetro institucional e exigia uma engenharia financeira que somente seria possível na escala de uma Exposição Universal, que a Alemanha sediará pela primeira vez, em Hannover, entre 1º de junho e 31 de outubro próximos. A viabilidade do projeto foi selada em 1997, com a criação da sociedade civil Faust Ensemble. Stein ensaia um espetáculo em que cada apresentação será dividida em dois dias e terá um total de 17 horas. A montagem promete ser também pioneira no continente das novas tecnologias virtuais, deslocando o eixo da tragédia para a segunda parte da peça, na qual Goethe ensaia um processo de construção e destruição permanente do teatro. — **Jefferson Del Rios** e **José Galisi Filho**

Peter Stein concedeu esta entrevista exclusiva a **BRAVO!** na sede do Faust Ensemble, em Hannover, no dia 27 de janeiro de 2000. Estava em pleno processo de ensaio de *Fausto*, que estréia no dia 22 de julho. Serão seis apresentações em Hannover, na Faust-Halle, e mais 37 programadas para Berlim.

A história do homem que, para ter o conhecimento total e o prazer, vende a alma ao diabo, que já circulava na Alemanha desde o século 16, foi primeiro explorada no teatro pelo inglês Christopher Marlowe (1564-1593). Goethe abordou o mito em duas etapas, *Fausto I* e *Fausto II*. O primeiro se detém basicamente no enredo tradicional do mito. No segundo, ao qual voltaria já maduro — terminou de escrevê-lo em 1831, cinco meses antes de sua morte —, Goethe faz Mefisto propor a Fausto a reforma do aparelho do teatro, do mecanismo que produz ilusões e que muda de forma a todo momento. Síntese civilizatória do teatro, o *Fausto II* apresenta a sobreposição de quase todas as formas fundamentais do drama europeu: da tragédia grega aos mistérios medievais, ao drama popular do início da idade moderna.

BRAVO!: Alguns consideram insuperáveis as dificuldades de encenar *Fausto I* e *II*. Como o sr. pretende enfrentá-las?

Peter Stein: Desde que me vi na posição de ler esse texto e de compreendê-lo, vi a dificuldade. E falo especificamente do *Fausto II*, pois o *Fausto I* não oferece essa mesma resistência interpretativa. *Fausto I* é uma peça absolutamente concebível; na minha concepção, a verdadeira obra é o *Fausto II*, já que ele é duas vezes maior que o primeiro, produto de um autor maduro de 60 anos, enquanto o *Fausto I* é uma obra de juventude, completamente inacabada e imatura. Essa dificuldade me conduziu, num certo momento, ao empenho de encená-la, numa tentativa de superá-la, mas não penso numa superação hegeliana desse objeto, mas em um empenho no sentido que Goethe mesmo inscreveu no *Fausto I*: um empenho que já traz em si a semente de seu malogro necessário e, nesse sentido, de sua superação.

O próprio Goethe denominou de "incomensurável" o *Fausto II*.

É, concebeu seu texto de uma maneira "incomensurável", e essa incomensurabilidade deve atingir todas as suas partes e ser preservada, como no instante em que Fausto pede que o fluxo do tempo se interrompa: "Pare, pois é tão belo". Ou seja, trata-se da suspensão e conservação desse núcleo do tempo, e não de sua superação. Não obstante, essa incomensurabilidade foi tecida por Goethe de uma maneira quase onírica, tal como uma partitura de Mozart, de *Don Giovanni*, com poucas exceções em sua estrutura. Essa analogia evidente é comprovada, sobretudo, na pesquisa mais recente dos últimos 10 ou 15 anos sobre a obra, que ganhou um impulso notável, o que mostra haver uma sintonia entre o sentimento de nossa virada de século e esse material, de uma forma que não existia nos anos 70, por exemplo. Essa congruência favorável tornou possível essa aproximação final. Geralmente é assim: existem grandes correntes nas quais as pessoas de teatro se engajam, e, nesse caso, com o *Fausto II*, nos aproveitamos dessa "onda". Nesse sentido, também, nunca vamos à profundidade, mas permanecemos sobre essa massa fluida que são os textos literários no seu movimento. Essa é uma característica essencial das pessoas de teatro. Dessa forma, esse empenho calculado não corre o risco de estragar essencialmente esse texto em sua incomensurabilidade. A própria maneira pela qual os dois *Faustos* serão encenados será marcada por essa incomensurabilidade e inacabamento. O que me irrita bastante de fato — e esse talvez seja o meu único mérito — é que não houve até agora nenhuma tentativa séria de levar a cabo essa incomensuralidade com os próprios meios que a obra oferece; e fundamental é a preservação de sua qualidade poética, desde que ela não apareça como pura literatura, mas amadurecida em sua qualidade dramatúrgica. Esse é o problema essencial.

Acima, Bruno Ganz (que, no cinema, entre outros filmes, fez *Asas do Desejo* e *O Amigo Americano*, de Wim Wenders) como Fausto. Para Stein, é a ilusão do mundo sensível, o momento de curto-circuito entre o virtual e a realidade que ocorre a todo instante no *Fausto II*, que faz moderna a personagem e dá o sentido do seu malogro no mundo contemporâneo. Abaixo, Ganz ensaia com outros membros do elenco

E o que significa o princípio da "verticalidade" que vai organizar a cena de seu *Fausto*?

Essa assim chamada "verticalidade" foi formulada de maneira mais ou menos banal por Goethe já no *Prólogo do Teatro*, no *Fausto I*: o diretor do teatro, o promotor e o gerenciador financeiro do espetáculo dialogam e sentem que a "multidão" em busca de diversão barata e espetacular movimenta-se do céu para o inferno. Existe, portanto, um eixo vertical que deve ser entendido como ponto de fuga do espaço cênico na sua estruturação. O céu é a iluminação, a terra é o palco, e o inferno é a subcena. Essa é uma rubrica dramatúrgica do diretor Goethe, e não um espelhamento da topografia religiosa cristã! Preste atenção: essa metáfora é uma metáfora cênica, ou seja, refere-se à espacialidade primária que o texto projeta para si. Dramaturgia significa um teatro, a organização do curso da ação, de seu transcurso, o que se segue a quê. Temos então de criar o espaço para o transcurso temporal da ação. Isso é uma banalidade, e nem sequer é preciso ter lido a *Poética* de Aristóteles para saber o que significa a unidade do

mythos, mas a maioria parece não levá-la em conta e cria um espaço cênico arbitrário no qual projetam sua peça e suas figuras sem consistência. Meu método é outro: é procurar descobrir o espaço e construí-lo de maneira necessária para uma certa dramaturgia na qual a intenção do autor possa estar mais ou menos organizada. Desejo, sobretudo, realizar essa qualidade literária de maneira cênica clara e precisa, ou seja, compreensível em sua evidência mesma: se trata não apenas de uma obra literária, mas também de uma obra dramatúrgica na qual proliferam elementos poéticos. Mas o decisivo é que ela foi pensada por Goethe dramaturgicamente. Com base nisso, pretendo provar e mostrar que o *Fausto II*, que é extremamente difícil de ser lido – bem, para mim ele oferece enormes dificuldades interpretativas –, é uma síntese da dramaturgia contemporânea em todas as metamorfoses de sua arquitetura cênica. Isso se vai ver. Não sei se vou destruir a peça com esse procedimento.

O sr. não teme o confronto com uma inevitável imagem tradicional de Goethe e de *Fausto*?

Acredito que, se encenarmos os dois *Faustos* de maneira correta, então as pessoas vão se surpreender com o resultado final. Nas encenações do *Fausto I*, por exemplo, ou se amputa metade do texto, ou o texto, muitas vezes, é apenas recitado de maneira acelerada, como se os atores procurassem se desincumbir o mais rapidamente dessa massa poética, tornando-se um blablablá incompreensível no qual não se articulam as falas como se elas fossem pensadas pelo ator. Ou pode ocorrer também que se projetem no texto fantasias individuais, sexuais, patologias e obsessões, obliterando-se completamente o entendimento dessa articulação poética. Isso não vai ocorrer de forma alguma nessa encenação. Procuraremos, com base nos conhecimentos atuais já acumulados na filologia, na história da arte e sobretudo na história das encenações do *Fausto* nestes últimos 150 anos, traduzi-lo para o presente e achar a mediação adequada sem que nenhum detalhe escape ao esclarecimento de todos.

Abaixo, na seqüência, cenas de duas montagens dirigidas por Stein de textos de Botho Strauss: *Trilogia do Reencontro* e *Grande e Pequeno*, que sinalizavam o fim de linha da geração pós-68. Na época, o diretor dizia que a "melancolia era uma força revolucionária". Sua parceria com Strauss nos anos 70 foi uma das mais férteis do teatro alemão. Strauss chegou a afirmar que o teatro é um luxo e um "belo anacronismo"

Trinta milhões de marcos (*quase R$ 27 milhões*) estão no orçamento desse que é o maior projeto teatral das décadas recentes. Isso elimina o direito ao risco do insucesso estético? Como esse orçamento se estrutura?

Gostaria de contradizê-lo expressamente. O risco do insucesso estético inscreve-se em qualquer empreitada dessa natureza. Mas sua pergunta é basicamente sobre os princípios administrativos. Esses 30 milhões foram possíveis graças à constituição de uma sociedade civil chamada Faust Ensemble para o trabalho de três anos consecutivos, o que já significa, então, um orçamento de 10 milhões de marcos por ano (*R$ 8,9 milhões*). Apenas o teatro estatal da cidade de Tübingen dispõe de um orçamento anual superior a esse. O que é então exorbitante nisso? Nós, pelo contrário, somos, na verdade, extremamente baratos quando comparados aos teatros estatais de Tübingen ou Saarbrücken. Nenhum desses teatros paga aluguel. Eu pago. Eles têm um palco de ensaios, não precisam pagar por esse espaço, diferentemente do Faust Ensemble. Os teatros estatais dispõem de fundos públicos, estão aparelhados com todos os recursos técnicos necessários, desde as cadeiras. Aqui, tudo foi comprado por este *ensemble*; pagando-se todos os impostos, já vai metade do orçamento. E nós não estamos na África: na Alemanha, um aprendiz recém-formado, como muitos que trabalham neste *ensemble*, tem como piso salarial entre 2,5 mil e 3 mil marcos (*aproximadamente R$ 2.230 e R$ 2.670*), e neste *ensemble* trabalham 80 funcionários. Os teatros estatais dispõem sempre de um mínimo inercial para a produção. Você tem de partir do pressuposto de que nesse período este *ensemble* vai encenar o *Fausto*, e no momento temos em curso três outras encenações e teremos pelo menos outras três no ano que vem. Faça uma divisão simples para saber quanto cada uma dessas produções terá custado: muito pouco. Desse total, acrescente-se a receita da bilheteria, e o resto divide-se entre os co-produtores privados. Apenas a soma de 7,5 milhões de marcos é da receita tributária, portanto dinheiro do Estado da Baixa Saxônia; o restante ganhamos nós mesmos ou é produto de nossos patrocinadores. Esse é um modo novo de gerenciamento que nenhum dos outros teatros quer se arriscar a fazer, como o Schaubühne ou o Berliner Ensemble, produtos autênticos da cultura de subvenção estatal. Tivemos a coragem de nos arriscar a esse empreendimento, e, em conseqüência, devo dizer também expressamente: essa encenação tem o direito absoluto de falhar e não se furta a isso. Parto do pressuposto de que esse "malogro" empresarial mais beleza à empreitada. Não posso pretender me arriscar numa obra incomensurável e excluir o horizonte do malogro. Não, o malogro se inscreve em tudo que diz respeito à matéria de *Fausto*. Trata-se de um malogro "calculado". A qualidade de Fausto como empreendedor é seu malogro, como você sabe.

O sr. parece não querer se associar ao teatro alemão.

Há muito tempo eu me afastei completamente do teatro alemão. Desde 1990. Não moro mais na Alemanha desde 1990. Esta é a primeira vez em dez anos que volto para cá, e apenas em função de querer realizar esse projeto. Sou muito persistente em meus objetivos. Já começara uma vez a trabalhar com este *Fausto* no Schaubühne, que eu mesmo criara, e, quando me demitiram de lá, quando fui posto para fora, você pode imaginar o que senti. Por essa razão estou aqui sozinho. Não preciso esmolar o dinheiro dos contribuintes alemães, portanto estou autorizado a fazer essa crítica.

O sr. é um crítico feroz de Brecht, e sua carreira apresenta apenas duas "concessões" a ele. Por quê?

O problema do fenômeno Brecht para mim é a "ideologização" da cena. Isso é mortal para o teatro. Quando ideologias ou mesmo religiões irrompem nesse espaço fechado, o edifício vem abaixo. As ideologias têm a tendência de reduzir todas as coisas a um esquematismo muito primário; assim como as religiões, a ideologia pressupõe certezas sagradas. O teatro, no entanto, vive do fato de que tudo que transcorre em cena é tão paradoxal e contraditório que não se pode deixar essa interpretação a cargo de um esquema. Vou lhe dar um exemplo bem trivial. Você é o espectador, eu me apresento diante de você e digo: "Um mais dois são três". Como você reage? "Sim, eu sei, mas o que você pretende dizer exatamente com isso. Ah, você está me escondendo alguma coisa com essa banalidade." Essa é uma expectativa do público. Tudo que é dito em cena é sempre suspeito. Sempre se afirma algo para que logo em seguida seja desmentido, o que conduz ao fato de que tudo que acontece em cena já está de antemão neutralizado pelo espectador. E isso significa também que, quando se afirma num certo tom que um mais dois são três, essa afirmação pode significar a morte iminente da personagem ou que esta está para se casar. Dessa maneira, a cena é o pior lugar de doutrinação para mensagens inequívocas. O elemento característico do teatro é seu efeito de metamorfoses, sua rotação permanente de sentidos. O que é vivo perece, o que é morto ressuscita, o verde torna-se vermelho e vice-versa, etc. Esse é o paradoxo da cena, da vivência teatral. Dessa maneira, a atividade de Brecht é mortal para o teatro e mergulhou este numa crise da qual até hoje não se recuperou. O irônico é que Brecht, como elemento vivo e pensante, ficcionalizando sua teoria, é desmentido permanentemente em cena. Apenas no instante em que esse elemento e certezas doutrinárias chegam a seus discípulos e ao terceiro escalão, transformando-se numa vulgata, cai-se finalmente naquela armadilha que envenena o teatro e o diminui. Foi exatamente isso que aconteceu com Brecht, eu diria, quase que num fenômeno de histeria teatral coletiva, com a história do teatro da República Democrática Alemã.

Como o sr. definiria esse teatro da RDA?

Era uma vergonha da prostituição estética. Nos anos 70, e com base na "experiência autêntica de Brecht", servia a essa ideologia como uma prostituta fiel. A reunificação teatral já tinha ocorrido muito antes da reunificação política, quando vários diretores e atores da RDA vieram para cá – e eram uns privilegiados desavergonhados, com passaporte duplo. Enquanto a população permanecia trancafiada atrás do arame farpado, eles se movimentavam de-

Acima e abaixo, cenas de *Como Quiserem*, primeira montagem que o diretor fez de um texto de Shakespeare, 1978. "Só trabalho com textos que aceitam uma prova de sustentabilidade", diz Stein. Ele é um crítico feroz de Brecht, sobretudo da "ideologização" da cena, que considera mortal para o teatro. De Heiner Müller, acha que representa um teatro na trilha de Artaud, povocativo e "risível em função da interminável pintura negra do real". E qualifica de "prostituição estética" o teatro da extinta Alemanha Oriental

senvoltamente em nome dessa vulgata brechtiana. Heiner Müller e outros. Eles não passavam de traidores, de inimigos do povo. Dispunham de privilégios inconcebíveis diante da massa. Eles dispunham de um passaporte enquanto 99% da população não. Isso é o direito elementar de ir e vir. E essa ditadura manteve essa classe teatral durante décadas nesse esquema vergonhoso de privilégios dos camaradas. Então esses camaradas vinham para a República Federal e ofereciam seus préstimos, comportando-se como os "melhores e mais fiéis discípulos de Brecht", aqueles que ensinam o que é certo e errado. Com que moral eles pretendiam ensinar alguma coisa a alguém? É risível. O que eles queriam nos ensinar? Esse palavrório insosso sobre os desastres do progresso, essas montagens modernosas com pequenas piadas privadas, com a manipulação de grandes obras de arte. O mesmo se passa com Brecht. Tome *Galileu Galilei*: leia a peça e veja como é pobre diante da biografia do cientista Galileu, que é muito mais rica e nuançada para quem realmente se interessa pela ciência. A peça do sr. Brecht não passa de uma versão esquemática de um marxismo muito ordinário, diga-se de passagem.

Heiner Müller apreciou sua montagem de *Roberto Zucco*, de Koltès. Seria essa a única convergência?

Não, não é a única. Heiner Müller é um dos poucos que se relacionam de maneira privilegiada com a linguagem. O problema é que Müller nunca escreveu uma peça de teatro com essa capacidade expressiva. Suas peças são sempre faturas descontínuas, e, também, em minha opinião, falta disciplina intelectual. É um teatro na trilha de Artaud, provocativo, uma linha, uma atitude que, eu acho risível, em função dessa interminável pintura negra do real. No caso da linguagem, Müller também padece do mal de seu mestre Brecht, daquele primeiro Brecht. E, no momento em que sua linguagem perde, cai no mesmo nível dos alunos mais disciplinados de Brecht e na autoparódia. Há muitos textos de grande beleza em Müller, sem dúvida, mas são apenas cinco ou seis páginas de literatura. Esperei por muitos anos que Müller realmente escrevesse uma peça de teatro que pudesse ser encenada, mas isso nunca ocorreu, e com o tempo ele desenvolveu um certo pensamento dramatúrgico, mas não funcionou em nenhuma de suas encenações. Suas peças não passam de uma série de clichês emocionais e pensamentos estereotipados que destroem a escritura. Além disso, Müller dá vazão a esse detestável clichê do típico alemão que tanto agrada aos estrangeiros, de como somos maus e terríveis como alemães. Ah, essa velha pretensão do doutrinador: "Eu tenho de ensinar a vocês como somos terríveis, como a Alemanha é diabólica". A gente não pode sustentar uma postura dessas, sobretudo no teatro. Se Müller gostou de minha encenação de *Roberto Zucco* é porque o tema da peça é um assassino serial. É a idéia de poder olhar aquele abismo negro de cada um. Müller não estaria certamente interessado no meu método de encenar. Foi apenas a peça que lhe agradou, é isso.

Como o sr. explica esse sucesso de Müller no exterior, em especial na França?

Os franceses adoram o que os alemães detestam, eles adoram esses clichês sobre os maus alemães. Eles adoram o Expressionismo alemão, pois nele se esconde a "alma negra e demoníaca" dos alemães. O meu teatro e o meu pensamento não pressupõem nenhum desses clichês sobre a alma alemã, mas referem-se à tradição em sentido concreto. Por favor, entenda-me bem. Acho até muito produtivos esses desentendimentos interculturais. Vejo o caso de Kleist na França: eles não entenderam nada sobre Kleist com as encenações de Gérard Philippe. A gente se es-

Ilustração de
Rico Lins para
o mito fáustico

trebucha no chão de rir assistindo a uma montagem dessas, mas é um equívoco até produtivo, pois isola o clichê.

E Thomas Bernhard?

Um grande romancista, mas não gosto de seu teatro. Muito bem torneado em sua linguagem, mas não consigo trabalhar com a dramaturgia de Bernhard, que me parece também muito estreita.

Como o sr. se posiciona diante de outros grandes encenadores como Robert Wilson, Brook, Eugenio Barba e Patrice Chéreau?

Essa pergunta é fácil: sou um produto genuíno do teatro estatal alemão, venho da tradição desse teatro, no qual existe um conjunto permanente de atores, também conhecido como *ensemble*, que ao longo de um ano desenvolve vários projetos, num lugar fixo, geralmente numa província. Mesmo Berlim é uma aldeia. Quantos habitantes tem Berlim? Três milhões e meio. Quantos habitantes tem uma cidade como São Paulo? Talvez 13 milhões. Nesse sentido é bastante triste que o teatro alemão se realize em pequenas cidades. Essa é sua qualidade e também sua carência. Essa é a realidade de onde eu venho, enquanto Wilson vem da América, vem do Texas, com uma influência enorme das mídias visuais. Peter Brook vem do teatro inglês, do qual ele se emancipou para constituir seu próprio laboratório dramático. Isso eu não pude fazer. Criei o Schaubühne como um contramodelo da práxis do teatro estatal dos anos 60, que era também, em princípio, a tentativa de dar continuidade aos aspectos positivos da tradição desse teatro. Eugenio

Abaixo, apresentação de *Orestéia*, de Ésquilo, em Atenas, direção de Stein, 1980. Ele considera que a premissa segundo a qual o homem não deve perder de vista o pensamento sobre a morte é inerente aos trágicos gregos e continua atual, porque arquetípico. Mas hoje, como há fórmulas para afastar o pensamento da morte, a possibilidade mesma de escrever uma nova tragédia como os gregos seria impossível. O indivíduo encontra-se em tal estado que a tragédia, atualmente, só pode ser pensada como farsa

Barba é alguém que, partindo de Grotowski, constitui uma espécie de ideologia do teatro que não me agrada. Não me alinho a esse grupo dos ideólogos do teatro. Não sou nenhum guru, não posso desempenhar o teatro com esse propósito banalizante, tão raso. Já Chéreau vem do teatro francês e talvez seja aquele que mais se aproxima de mim. Ele é uma figura muito jovem que dispõe de um grande reservatório artístico, mais do que eu. No fundo, é aquele que mais se aproxima de mim, pois ele não tem essa tendência de tentar "revolucionar" o teatro do qual provém, mas sim de aperfeiçoá-lo.

A sua parceria com Botho Strauss é uma das mais fecundas da história do teatro alemão e rendeu *A Trilogia do Reencontro* e *Grande e Pequeno*, no Schaubühne, sinalizando o fim de linha de uma geração pós-68. O sr. dizia na época que a "melancolia era uma força revolucionária", mas a evolução posterior de Strauss levou-o para o velho solo da crítica conservadora romântica. Como o sr. avalia esse caminho trilhado por Strauss, que se estende a toda uma outra geração de artistas que hoje reabilitam as figuras do conservadorismo cultural?

Me pergunto o que deve ser entendido como "conservadorismo cultural romântico" nessa pergunta. Acredito que, quando não existe nenhuma força de persistência numa paisagem cultural, então ela perde completamente o sentido. Quando nela também não existe um diferencial utópico de subversão, ela também é uma paisagem vazia e desinteressante. Apenas quando essas energias subterrâneas são incapazes, no entanto, de movimentá-la, de produzir uma autocrítica – o que geralmente também custa o imposto dos contribuintes, digamos, subvenções revolucionárias –, então, estamos diante de um horizonte espiritual sem redenção, que não tem mais absolutamente nada a ver com a força da cultura viva. Por isso, vejo de maneira positiva esse assim chamado conservadorismo cultural, entendido aqui como uma força de preservação quase orgânica da memória da tradição, na medida em que a dor e a capacidade de sofrimento ainda se mantenham na paisagem teatral, de modo que não haja compromisso ou concessões. E um desses compromissos centrais é o de o ator estar no centro da cena e poder interagir com os espectadores. Foi exatamente o que tentei fazer na minha experiência com o Schaubühne: como poderíamos nos entender e ampliar essa capacidade recíproca para o diálogo e para o afeto. Era na verdade um processo de auto-esclarecimento, mas, no que diz respeito ao meu depoimento sobre Botho Strauss, diria que, quando tomamos seu desenvolvimento, temos de constatar que desde a sua primeira peça até a última, que acabei de encenar, *Die Ähnlichen*, seu impulso fundamental permanece idêntico, ele permanece igual a si mesmo, enquanto a paisagem em torno dele se modifica. E aquilo que Strauss já apontava nessa mudança, que é o núcleo sempre igual e mítico de nossa experiência, é o crescente desaparecimento do homem na paisagem, a virtualização do homem diante da paisagem. Aquele agigantamento da floresta de símbolos continuou, e os homens tendem a desaparecer na paisagem em sua pequenez.

Abaixo, Stein dirigindo Edith Clever num ensaio de *Orestéia*, 1980. O diretor, que voltou à Alemanha depois de dez anos para concretizar o projeto do *Fausto*, se considera distanciado do sistema do teatro e rompido com a imprensa alemã por causa das polêmicas críticas. "Trata-se

sempre de uma campanha difamatória contra meu teatro ou minha personalidade, mas o público desmente esses ataques. O desespero está justamente aí. Os críticos de teatro sabem que já não têm mais nenhuma influência sobre o público; apenas sobre o aparelho cultural. Desejam apenas fazer política no pior sentido do termo. A capacidade intelectual desses críticos que escrevem em jornal é catastrófica"

Como tratar disso na virtualidade do próprio teatro?

É uma questão que nos põe cada vez mais em dificuldades. No conjunto, o fato de que as pessoas tenham cada vez mais de se relacionar com a virtualidade cria uma séria dificuldade ao sujeito, que ou acaba por se destruir, ou por não se reconhecer mais nessa paisagem e sua escala. Esse fenômeno é extremamente complicado, sobretudo para as pessoas do teatro, que devem criar basicamente realidades virtuais em cena, opostas a uma realidade que não é completamente virtual, pois, afinal, da platéia podemos alvejar atores com ovos. Mas sempre foi assim, o teatro sempre procurou, na sua própria virtualidade, afirmar a soberania do ator, justamente criando estruturas que, a partir de sua realidade física, supere essa virtualidade da encenação como jogo, do teatro dentro do teatro, por exemplo. De fato, de alguns anos para cá, a pesquisa vem mostrando, com ênfase cada vez maior, que o problema essencial do Fausto é que ele é uma personagem que mergulha numa virtualização crescente de si mesma, numa realidade que ele mesmo constrói e na qual desaparece. Fausto, progressivamente, confunde as fronteiras entre a realidade e o virtual; de fato, ambas as dimensões criam uma zona intermediária na qual a cena se desenrola naquele princípio da verticalidade da cena, ou seja, Fausto mergulha na sua própria virtualidade, que o destrói no fim do primeiro ato de *Fausto II*. O *Fausto* realiza uma encenação teatral, uma pantomima, que se chama Helena, que é uma fantasia retrospectiva sobre a Antigüidade, ou melhor, uma representação inteiramente artificial dessa Antigüidade. Helena de repente é seqüestrada, e Fausto pára em determinado momento e diz para si mesmo: "Bem, se Helena foi seqüestrada, então não pode mais haver uma encenação sem objeto". É como se houvesse nesse momento uma explosão de nossos computadores e do hardware que produz a encenação, a ilusão de nosso mundo sensível. Esse momento de curto-circuito entre o virtual e a realidade ocorre a todo instante no *Fausto II*. Essa é a modernidade de Fausto e o sentido do seu insucesso no mundo contemporâneo.

O sr. montou em 1980 *Orestéia*, de Ésquilo, e certa vez sintetizou sua visão da tragédia grega: "Sem amor nada é possível; com o amor é pior ainda: a existência humana é impossível". Na era do cinismo tem sentido ainda em se falar de "destino"? Será que no próximo século *Édipo* será uma comédia?

Quando fiz aquela formulação, tentei, na verdade, dizer como funciona o pensamento na tragédia grega; não é uma idéia minha. Esse pensamento da tragédia grega nasce conosco, ele é arquetípico. O pensamento segundo o qual talvez seja melhor não ter nascido vem justamente de Sófocles: todo homem não deve perder de vista o pensamento sobre a morte. Então, para que serve tudo? Talvez fosse melhor não ter nascido. Um pensamento sempre atual. Foi atual há 3 mil anos, ainda é hoje e o será sempre. O que há hoje é uma variedade de fórmulas que distraem a consciência do pensamento sobre a morte, de maneira a bani-lo; há uma série de ocupações e atividades, ou distrações, como diria Pascal, que nos afasta do pensamento sobre a morte. Mas essas ocupações e atividades e distrações só nos deixam cada vez mais neuróticos e nervosos, mais do que se desempenhássemos atividades racionais. Nesse sentido, a possibilidade mesma de escrever uma nova tragédia como os gregos, nesse esquema de pensamento, é hoje impossível. Isso repousa no contraste entre a individualização, por um lado, desse total imperialismo da subjetividade e, por outro, o avanço da normatização crescente das con-

As Referências de Stein

Autores e encenadores citados como pares ou desafetos do diretor

• **Anton Tchekhov** (1860-1904): expoente da literatura russa e dramaturgo fundamental para o teatro moderno. Sua colaboração com o diretor do Teatro de Arte de Moscou Constantin Stanislavski resultou em obras-primas como *A Gaivota*, *Tio Vânia* e *As Três Irmãs*.

• **Bernard-Marie Koltès** (1948-1989): dramaturgo francês de maior repercussão internacional no momento e o mais representado de sua geração. Teve estreita colaboração com Patrice Chéreau (*ver*). No Brasil foram montadas *Roberto Zucco* e *Na Solidão dos Campos do Senhor*.

• **Bertolt Brecht** (1898-1956): um dos maiores e mais influentes dramaturgos do século, criador da teoria e técnica dramática do distanciamento, a quebra da ilusão cênica, como melhor forma de expressão de um teatro político. Após a 2ª Guerra criou o grupo Berliner Ensemble na Alemanha Oriental. Encenações de peças suas marcaram a história de importantes grupos brasileiros, como o Oficina e o Arena.

• **Botho Strauss** (1944): dramaturgo e romancista, autor de *Os Hipocondríacos*, *Trilogia do Reencontro*, *Grande e Pequeno* (montada em 1985 no Brasil por Celso Nunes). Segundo Heiner Müller (*ver*), o melhor fotógrafo do vazio da burguesia alemã no pós-guerra. Teve estreita colaboração com Peter Stein nos anos 70.

• **Eugenio Barba** (1927): colaborador de Grotowski (*ver*) entre 1961-1964, criou o Odin Teatret, de Holstebro, Dinamarca (1964), onde desenvolveu variantes do chamado Teatro Antropológico. Seus espetáculos e conferências no Brasil são apresentados com freqüência no Festival Internacional de Londrina, Paraná.

• **Giorgio Strehler** (1921): homem de teatro completo, da crítica à encenação, fundou em 1947 o lendário Piccolo Teatro de Milão, desde essa época um dos melhores do mundo.

• **Heiner Müller** (1929-1995): o principal discípulo e herdeiro de Brecht (*ver*) e da literatura da ex-RDA. O obra de Müller trata a história como catástrofe, detendo-se sobre a Alemanha e sua claustrofobia, presa entre o mito e a realidade, entre o delírio de grandeza e a autodestruição. No Brasil teve encenadas as peças *Hamletmachine*, *Quartett*, *Medeiamaterial*.

• **Heinrich von Kleist** (1777-1811): dramaturgo prussiano, autor clássico, escreveu entre outros *A Bilha Quebrada*, *Pentesiléia*, *O Príncipe de Hamburgo*.

• **Jerzy Grotowski** (1933-1999): teórico e encenador polonês que defendeu um teatro de aprofundamento existencial que exigia o domínio corporal absoluto pelos atores. Seu Teatro Laboratório de Wroclaw tornou-se um centro de pesquisas teatrais de influência mundial.

• **Luca Ronconi** (1933): encenador italiano de notável domínio do espaço que ocupou lugar de destaque na vanguarda italiana a partir de 1963. Consolidou-se como um dos primeiros nomes do teatro europeu com a montagem de *Orlando Furioso*, de Ariosto, em 1969.

• **Máximo Górki** (1868-1936): novelista, dramaturgo e ensaísta russo, autor de *A Mãe* e *Ralé*, *Pequenos-Burgueses* (cuja montagem no Brasil foi um marco do Oficina), um dos pioneiros do Realismo socialista.

• **Peter Weiss** (1916-1982): sueco de origem alemã, dramaturgo e romancista, autor de *Discurso do Vietnã* e da antológica *Marat-Sade*, peça em que uma encenação dos internos num manicômio durante a Revolução Francesa é usada como metáfora da cumplicidade entre o Iluminismo (filosófico e social) e o terror.

• **Robert Wilson** (1941): encenador norte-americano, expoente do teatro visual e poético que teve forte repercussão nos anos 70, quando estreou com *O Olhar do Surdo*. Apresentou-se com sucesso em São Paulo; o diretor Antunes Filho admite ter sido marcado por essa visita.

• **Roger Planchon** (1931): encenador francês que com base em Brecht (*ver*) desenvolveu um estilo próprio de teatro político e popular influente sobretudo nos anos 60. Esteve no Brasil, onde houve pelo menos uma boa montagem fiel às suas teorias: *Jorge Dandin*, de Molière, direção de Heleny Guariba (São Paulo, 1968).

• **Patrice Chéreau** (1944): encenador francês, iniciou sua carreira em 1966. Depois de uma passagem pelo Piccolo Teatro de Milão, em 1969, colaborou com Planchon (*ver*), em Lyon, antes de iniciar sua bem-sucedida carreira no teatro, ópera e cinema.

• **Peter Brook** (1925): teórico e encenador inglês, um dos modernizadores do teatro contemporâneo, tendo como ponto de partida Shakespeare (dirigiu a Royal Shakespeare Company) e seguindo em direção às culturas orientais e africanas. Propõe um teatro de grande intensidade dramática com um mínimo de recursos cênicos.

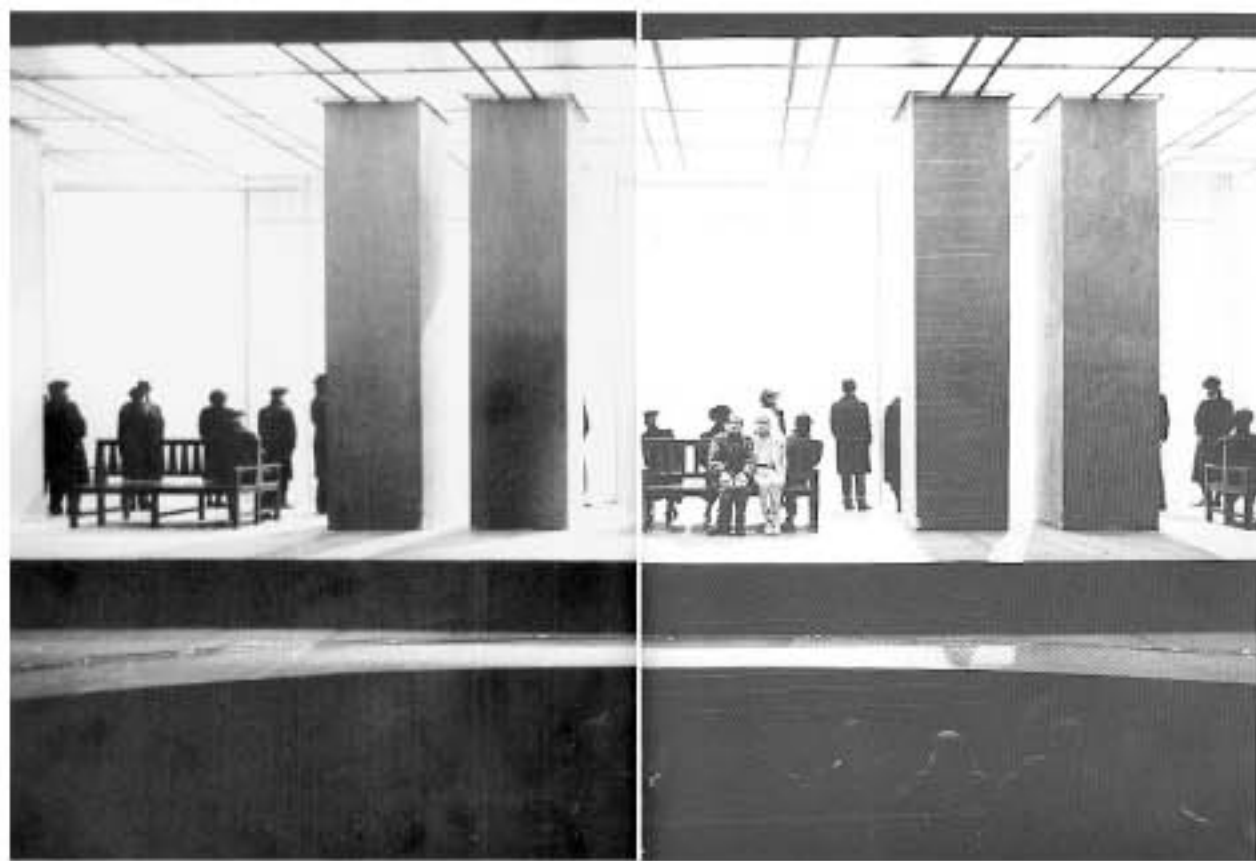
• **Schaubühne**: teatro berlinense onde, na década de 70, Peter Stein, em parceria com Botho Strauss (*ver*) e Karl-Ernst Hermann, estabeleceu o conceito de *dramaturg*, uma estreita colaboração entre o dramaturgo e o diretor.

• **Thomas Bernhard** (1931-1989): dramaturgo, poeta e romancista austríaco de crescente influência e prestígio. Suas novelas *O Náufrago* e *Perturbação* foram lançadas no Brasil.

dutas. Nós temos hoje o indivíduo isolado no seu aspecto mais negativo; quando falamos "alguém é um sujeito", estamos dizendo exatamente: solidão absoluta. Mas, apenas quando estamos em nossa solidão, somos iguais aos 6 bilhões de homens desta terra. Não podemos, por assim dizer, usufruir bem da nossa individualidade como um fator na massa, nos processos econômicos e sociais. Isso conduz evidentemente ao estreitamento crescente de nossa capacidade de expressão artística, que se refere cada vez mais às partes isoladas do sistema global; e daí também se origina o monstruoso processo de destruição coletiva. Nesse sentido, realmente concordo com a sua observação segundo a qual tragédia grega só pode ser pensada hoje como uma farsa. Isso talvez possa ser até engraçado e prazeroso para aqueles que se proponham a encená-las dessa maneira, mas somente estreita ainda mais o horizonte de vida. As necessidades verdadeiras são cada vez menos preenchidas.

Tchekhov, para o sr., representou uma espécie de autocatarse. Sua adaptação de *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras* foram consideradas primorosas, uma espécie de minimalismo da paixão. Por que Tchekhov?

É impossível escapar de Tchekhov quando se faz teatro e se aprende o que realmente o teatro significa. Pois Tchekhov não escreveu apenas peças realistas, mas obras de arte bastante artificiais e sofisticadas, nas quais não se pode excluir sequer uma palavra ou uma cena sem prejuízo integral da estrutura, o que é um privilégio das grandes obras de arte. Isso vale especialmente para *As Três Irmãs* e para *O Jardim das Cerejeiras*, ambas verdadeiras obras-primas no acabamento, nas quais cada parte refere-se ao conjunto e vice-versa. Quando nos ocupamos com Tchekhov, não estamos nos ocupando apenas com um único autor russo, com essa partitura genial, mas com um fenômeno muito específico do século 20, e, acredito também, dos séculos vindouros. Aquilo que denominamos de teatro do século 20 baseia-se em Tchekhov e em seu trabalho conjunto com Stanislavski. De sua obra provém o teatro que se fez no século 20 e daí deriva também uma tradição da pedagogia do ator que influenciou profundamente a arte de representar até hoje. Não apenas os atores de teatro, mas sobretudo os grandes atores do cinema, sem os quais o cinema sonoro jamais teria uma chance. Daí se acrescenta que eu descobri que o teatro hoje na Rússia desempenha um papel profundo. Talvez os russos sejam os últimos europeus que realmente amem o teatro enquanto tal. Isso é notável. Eu me maravilho da qualidade dos atores russos. Eu os compararia apenas aos melhores atores americanos. Procurei então aprender e observar a tradição dessas encenações, tentando, ao mesmo tempo, evitar alguns erros, pois Tchekhov escrevera suas peças para irritar os atores russos. Ele conhecia muito bem seus métodos e escreveu peças que obrigavam os atores a se comportar de uma maneira distinta daquela como se comportavam com o repertório tradicional. E por isso o teatro russo convencional sempre teve também enormes dificuldades com Tchekhov. Procurei, com base nos pressupostos usados por Tchekhov para escrever suas peças – ou seja, peças escritas para os atores e não diretamente para o público –, uma mesma relação como aquela que eu e Botho Strauss tivemos no Schaubühne, em que ele escrevia a peça para determinados atores. Procurei estudar com os atores uns 50 vídeos aproximadamente – de TV e de outras montagens, de filmes – ouvindo na língua russa sua curva melódica original para entender de que maneira essa partitura se dava. Então constatamos que havia problemas terríveis nessas encenações e no maltrato desses textos. Procuramos, por um lado, aprender e, por outro, evitar erros. Isso culminou em nossa encenação de *As Três Irmãs*, em Moscou, que desencadeou um reação forte na Rússia.

FOTO EXTRAÍDA DA REVISTA *ALTERNATIVES THÉATRALES*–FEVEREIRO 1994

Acima, cena de *Roberto Zucco*, do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès, 1990. Essa encenação de Stein foi a montagem de que Heiner Müller teria gostado apenas porque a personagem é um assassino serial: "A idéia de poder olhar naquele abismo negro de cada um"

O sr. também recebeu críticas pelo realismo cênico perseguido nessas montagens, que significaria a nostalgia por aquele universo e a "museificação" do teatro.

Tentei reconstruir esse universo de Tchekhov da maneira mais perfeita possível, de modo a atingir a estrutura profunda da peça e a profundidade da sensibilidade do homem, embora me critiquem por essa aparência ser uma "bela aparência sem saída", fechada em si mesma. Isso vem de pessoas que querem retirar a autoridade de meu trabalho. A crítica começou, a partir de certo ponto, a tentar retirar a autoridade de meu trabalho. Esse jogo eu não aceito. ∎

Décio de Almeida Prado em 1999, no dia em que concedeu esta entrevista

FOTO SÉRGIO DE CARVALHO

O cúmplice do teatro

Em entrevista inédita, o grande crítico Décio de Almeida Prado, morto em fevereiro, fala das personagens que fizeram o moderno teatro brasileiro

Por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano

Esta entrevista inédita de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (da Cia do Latão) com Décio de Almeida Prado foi feita no início de 1999. Destinava-se a uma edição especial da revista Vintém sobre histórias do teatro moderno no Brasil. Mudou-se a pauta do número, o projeto não foi adiante. A conversa, orientada para um mapeamento da produção nos anos 50, acabou saltando para outros terrenos. Resultou numa reavaliação do seu trabalho, em retificações de pontos de vista, em imagens do ofício crítico e do pensamento daquele que foi o mais respeitado e talvez o mais querido dos críticos teatrais do país, morto no dia 4 de fevereiro. O registro desse encontro, de prosa ora hesitante, ora risonha, contém, além do depoimento sobre uma época, o movimento de um aprendizado.

O sr. é considerado o grande crítico do teatro moderno brasileiro. Qual era o panorama da crítica teatral antes do sr.? Já era uma crítica assinada?

Décio de Almeida Prado: Assinada não era. Mesmo eu, quando comecei, durante muito tempo escrevi sem assinatura. Mas, como o meio teatral era muito menor do que hoje, logo todo o mundo ficou sabendo que era eu que escrevia. Quando aparecia o título *Palcos e Circos*, que aliás vinha do começo do século... *Palcos e Circos* (*risos*): era a mesma coisa!

O sr. também fazia comentários sobre circo?

Muito de vez em quando. Quando fazia, era um pouco de brincadeira. Não estava tratando do circo com a importância devida. Porque o circo tinha passado da moda já. E eu nem sei dizer quem era o crítico antes de mim. No jornal ninguém sabia. Eu fui verificar e descobri que, quando os Comediantes vieram para cá, saiu publicado um texto com três iniciais. Era de quem, em *O Estado de S.Paulo*, cobria principalmente turismo. E ele foi escolhido para fazer a crítica porque era um espetáculo diferente. Não era um especialista em teatro, mas tinha uma certa cultura. Ele antes cobria uma coisa que depois desapareceu, as primeiras excursões de automóvel. Por exemplo, de São Paulo a Santos já era uma aventura; de São Paulo ao Rio, uma aventura maior. E contam também que, quando vinha uma companhia estrangeira, eles perguntavam no jornal: "Quem tem smoking?". E quem tivesse faria crítica da companhia francesa. Acho que é exagero, mas dá a idéia da coisa.

O sr. não acha que a valorização do TBC — que se tornou uma referência histórica da modernização do teatro brasileiro — se deve ao fato de ter existido nos anos 50 um crítico como o sr., que estava atento a isso, nomeando o acontecimento e apontando as diferenças em relação ao que veio antes?

Eu acho que sim. Houve uma mudança na crítica em geral, no Rio de Janeiro, em São Paulo, com vários críticos fazendo carreira no momento. Mas, sem falsa modéstia, eu fui aí o mais duradouro, escrevi por 22 anos e tinha uma certa formação. Já fazia teatro amador e fui a Paris ver as companhias de vanguarda da França, inclusive o Louis Jouvet, que depois veio ao Brasil e ficou dois anos aqui por causa da guerra. Vi também teatro nos Estados Unidos. Então eu já tinha um parâmetro universal para julgar as coisas. Mas, como encenador, eu não tinha a técnica necessária. Quando vieram os italianos, dei graças a Deus e larguei de fazer teatro amador. Passei a fazer só crítica.

Quais eram as preocupações do movimento de teatro amador do qual o sr. participou nos anos 40 quanto à modernização do teatro?

Quando surge o movimento dos Comediantes, no Rio, e dos grupos de teatro amadores de São Paulo, nós estávamos querendo uma abertura do repertório. Não fazer só comédias brasileiras, mas produzir também comédias francesas, americanas, inglesas. Fazer dramas, tragédias, aumentar, enfim, a nossa amplitude de visão, que era muito restrita. A comédia de costumes já tinha decaído. Ela funcionou um certo tempo, depois ficou muito repetitiva, procurava os mesmos efeitos, utilizava as mesmas coisas; houve um certo cansaço. O Paschoal Carlos Magno, por exemplo, fez várias peças de Shakespeare, inclusive *Hamlet*, que fez grande sucesso, um espetáculo de repercussão nacional que lançou de um dia para outro Sérgio Cardoso, um desconhecido com 23 anos de idade na ocasião.

Acima, o dramaturgo Jorge Andrade, que foi aluno de Décio e com quem se aconselhava sobre o texto de suas peças

E com que repertório vocês trabalharam no Grupo Universitário de Teatro?

Meu primeiro espetáculo foi uma peça de Gil Vicente, que é o nascimento do teatro em língua portuguesa, e uma peça em um ato do Martins Pena, que é o nascimento da comicidade popular brasileira. Certa vez um empresário quis conversar comigo. Eu fiquei animado, imaginando que ele ia dar algum dinheiro para o nosso grupo, que era amador. E aí ele me deu uns conselhos para eu mudar o repertório (*risos*). O grupo de vocês (*Cia do Latão*) também deve sofrer um pouco isso. Embora vocês já tenham conhecido um ambiente teatral muito modificado por essa geração que foi a minha. Aliás, eu acho que, se fosse descrever em uma linha única a evolução do teatro, eu diria que ela vai de um teatro de diversão, como foi no século 19 ou no começo do século 20, até um teatro de vanguarda, como é hoje em dia. Isso foi um pouco o amadorismo do meu tempo quem inventou, sobretudo os Comediantes.

No grupo de vocês o procedimento de ensaios já era mais extenso, já faziam um estudo de texto maior?

Sem dúvida. Mas, em relação ao meu grupo e em relação ao do Alfredo Mesquita, também era uma coisa muito irregular, porque eram amadores, faltavam muito aos ensaios, e nem sempre tínhamos o elenco todo para ensaiar. No fim o pessoal sabia o texto de cor. Mas mesmo assim não havia confiança. Então a gente punha o ponto. Ficava quieto ali, mas, se fosse preciso, ele poderia auxiliar. Já o Ziembinski aboliu o ponto: o *Vestido de Noiva* não teve ponto. Também ele ensaiou meses. E aí foi uma coisa muito mais séria, era um grupo muito mais amadurecido, inclusive na idade.

E como era recepção de um trabalho como o de vocês?

E eu acho que o Gil Vicente que fizemos foi um dos primeiros espetáculos apresentados em São Paulo por brasileiros que tinha uma concepção moderna, não só derivada de mim, mas também de Lourival Gomes Machado, que também se interessava por pintura, e sobretudo pelo fato de o Clóvis Graciano, um pintor moderno, ser o cenógrafo e o figurinista. Quando abriu o pano do Teatro Municipal para o *Auto da Barca do Inferno*, eu estava no palco e ouvi um aplauso da platéia. Era o do Lasar Segall. Acho que era a primeira vez que se abria a cortina e tinha um cenário moderno.

O TBC pode ser considerado uma conseqüência das experiências dos amadores?

O Teatro Brasileiro de Comédia, com a direção do Franco Zampari, conseguiu organizar tudo o que havia antes no amadorismo. Tanto no amadorismo de São Paulo como no do Rio de Janeiro, muito mais importante. O TBC consegue reunir esses amadores, passá-los para o profissionalismo, sob a orientação de encenadores estrangeiros, e fazer temporadas com continuidade. Teve dez anos seguidos de atividade, e isso tornou o teatro uma coisa importante para a cidade de São Paulo. Era uma companhia que chegou a ter peças por um ano em cartaz, o que era um grande progresso. No teatro do Procópio, eles se apresentavam durante uma semana enquanto ensaiavam a peça seguinte. Foi uma renovação, de um padrão sobretudo comercial, no bom sentido da palavra. O teatro é também um comércio; uma criação, mas também um comércio. O TBC não renovou inteiramente porque a figura do encenador já tinha aparecido, com o Ziembinski. Mas não havia ainda uma companhia que ficasse durante anos apresentando um repertório variado, com comédia, drama, peças difíceis, fáceis, repertório americano, francês, e representasse alguns autores brasileiros.

Abílio Pereira de Almeida?

Por exemplo. A primeira peça dele é sobre jogo. Chamava-se *Pif-Paf*, que é um jogo, vocês sabem. E o Abílio tinha perdido muito dinheiro jogando pif-paf (*risos*). Aí ele fez a peça sobre a experiência dele, sobre essa gente de clube. E havia na peça um amigo que dizia a ele: "Olha, você está jogando muito, está perdendo dinheiro, vai ficar numa situação difícil". No tempo do amador, esse papel ainda era feito pelo amigo do Abílio, que realmente tinha ido lá dar conselhos para ele (*risos*). E a peça fez sucesso porque o pessoal que jogava no clube Harmonia, no Paulistano, foi ver.

Era um dramaturgo que procurava retratar o público endinheirado que freqüentava o TBC.

Acho que cabe usar a expressão grã-fino. Mas o público do TBC era um público da burguesia. E o Franco Zampari teve uma visão comercial muito boa. Ele viu que os teatros estavam muito abandonados, muito sujos, mictórios infectos, e que havia uma retração do público. Quando fez o teatro, parte das instalações foi feita por uma senhora que naquele momento era a grande mulher da decoração. Havia ao lado um barzinho, a decoração também foi feita por ela. E ele procurou fazer o TBC bonito, agradável, limpo. E aumentou o preço do ingresso. Com isso pôde manter um elenco. Aliás, não manteve porque o elenco foi saindo. Do TBC saíram três companhias. E só houve uma renovação porque o TBC não era dominado por um ator, nem mesmo por um encenador. O encenador que deu o caráter próprio do TBC foi o Adolfo Celli. Mas depois o Celli acabou saindo junto com a Tônia Carrero.

Por que Adolfo Celli teria dado esse caráter dominante? Por ser o mais ativo?

Exato. O Celli, eu acho, dos encenadores que passaram pelo TBC, era um sujeito que tinha uma compreensão artística e comercial do teatro. Além disso, era muito trabalhador. Era um sujeito incansável. Para lidar com amadores, ele era muito importante, porque ficava horas com uma pessoa só. Por exemplo, para a primeira peça que ele fez, o *Nick Bar*, do Saroyan, ele, num dos papéis, pegou um rapaz que era do Rio Grande do Sul, um jovem que nunca mais trabalhou em teatro, nem antes nem depois. Não era ator. E, como ele era muito alto, e o palco do TBC meio baixo, o Celli o colocou sentado durante todo o tempo (*risos*). Como tudo se passa num bar, então estava bom, não é? Quando escrevi a crítica, disse até mesmo que ele estava bem no papel, mas precisava vê-lo em outras condições para saber como funcionaria. Aí ele me falou depois: "Você nunca vai ver isso, porque eu nunca mais vou apresentar nada".

Era uma fase em que a crítica teatral estava realmente ao lado dos artistas, acompanhando o processo de desenvolvimento de um espetáculo a outro.

Tem uma tese sobre mim que se chama *A Crítica Cúmplice*. Num dos meus primeiros livros, eu digo que estávamos ao lado das pessoas que criavam teatro, éramos um pouco cúmplices. A autora aproveitou e pôs isso no título geral. Para ela, toda crítica dessa época era uma crítica que procurava ajudar o teatro. Quando surgiu o TBC, nós procurávamos valorizar o TBC. Não só por meio da crítica. O Sábato Magaldi, que já era um grande crítico no começo da carreira no Rio de Janeiro, veio para São Paulo e, durante um período grande, fez noticiário teatral. Quando a peça estreava, uma peça qualquer, ela não era comentada apenas no dia.

Um dos participantes do TBC pelo qual nós temos admiração é Ruggero Jacobbi. Parece que à certa altura ele foi posto à margem por Franco Zampari.

Ele fez um espetáculo baseado na *Ópera de Três Vinténs*, e o Franco Zampari tirou de cartaz depois de uma ou duas semanas. O próprio Ruggero falou que foi por causa de política. Eu escrevi a crítica naquele momento e estava a par das coisas. Não foi só por isso não. É que o espetáculo também não estava bem preparado. Ruggero era um homem muito inteligente. Muito culto. Falava muitíssimo bem, mas como encenador não tinha a tarimba do Celli. Nem o esforço do Celli. Diziam até que às vezes ele dormia durante o ensaio (*risos*). Talvez fosse um exa-

Fernanda Montenegro e Elísio de Albuquerque em *A Moratória*, de Jorge Andrade, 1964, peça que deve sua versão final a sugestões de Décio

FOTO PRENSA TRÊS

FOTO ICONOGRAPHIA

gero. Acabou fazendo carreira no Rio Grande do Sul, onde foi professor. E devia ser excelente. Era um sujeito de uma memória prodigiosa, uma cultura teatral enorme. Depois ele voltou para a Itália e conseguiu lá também ser diretor da Escola do Picollo Teatro de Milão, depois em Roma. Ao lado disso, uma vida amorosa muito freqüente (*risos*).

Uma imagem que nós temos é que ele estava à esquerda demais para estar no TBC.

No momento em que saiu do TBC, ainda não estava armada a luta esquerda–direita que mais tarde iria desaguar em 64. O Ruggero cometeu um erro já de cara; nem compreendo como um homem inteligente possa fazer isso. Havia duas peças, a inglesa do John Gay, que é do século 18, e havia a peça do Brecht. Ele não fez nem um texto nem outro. Ele fez um terceiro texto. Escrito pela mulher dele e um ator do teatro amador, que nunca foram autores, nunca fizeram nada. Não sei se ele escreveu e pôs o nome deles. Mas a peça não estava bem preparada. O Ruggero achava que teria uma semana a mais para ensaiar porque a outra peça em cartaz estava indo bem de público. Mas o Zampari, percebendo um certo corpo mole nos ensaios, decidiu que deveria estrear na data marcada. O que, aliás, era um método do Franco Zampari.

E Zampari não alimentava antipatias políticas?

Talvez o lado político tenha influído um pouco no caso do Ruggero. Tanto que o Ruggero teve alguma influência no pessoal do Teatro de Arena, sobre o Gianfrancesco Guarnieri, sobre o Oduvaldo Vianna. Aí já uma influência política. Os dois eram comunistas, filhos de pais comunistas. Mas ele nunca se tornou um diretor comunista, só ligado a grupo de esquerda, ainda que, de fato, tivesse um pensamento mais de esquerda.

Muito da sua visão como crítico está ligado à vanguarda francesa dos anos 30, ao pensamento e à prática teatral do grupo ligado ao diretor Jacques Copeau, o Cartel.

Quando estive na França, eu vi os espetáculos do Cartel. Eram quatro companhias, a do Gaston Batty, o Pitoëff, o Jouvet e o Charles Dullin. Depois eu li o livro do Jouvet, *Reflétxions du Comédien*. O primeiro artigo longo que eu escrevi na revista *Clima*, quando comecei a fazer crítica em 1941, era muito influenciado por ele. Eu procurei falar do pensamento do Jouvet, que naquele momento correspondia a uma posição de abandonar o naturalismo no teatro. Era ainda um teatro baseado na realidade, mas com uma transfiguração do cotidiano para o poético. E essa foi então a linha minha e de grande parte dos amadores brasileiros.

Quando Jouvet morou no Brasil, remontou alguns de seus espetáculos, não foi?

Ele até descobriu aqui madame Morineau, que depois ficou no teatro brasileiro. E eu me lembro de contarem no Rio de Janeiro sobre o cuidado do Jouvet para montar as coisas. Até, por exemplo, com um lenço de pescoço, uma gravata. Ele percorria todo o comércio do Rio para procurar exatamente a mesma cor, o mesmo feitio, do que ele tinha feito na França 20 ou 10 anos antes.

Acima, da esq. para a dir.: Ruggero Jacobbi, diretor do TBC; Nelson Rodrigues, diante de quem o crítico no início reconhecia a dificuldade de julgar se era gênio ou aproveitador; Oswald de Andrade, que ofereceu *O Rei da Vela* para o grupo amador de Décio montar nos anos 40, rejeitado por ser considerado "fora de moda"

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / REPRODUÇÃO/AE / PAULO PINTO/AE

Além da vanguarda francesa, o sr. chegou a ter contato com o teatro moderno russo ou alemão? Isso chegava a ter repercussão intelectual?

Só intelectual. Por exemplo, Oswald de Andrade, que ia muito à Europa, dizia que estava a par. Mas muito de orelhada, como se diz. Eu não acredito que ele tivesse um conhecimento exato. Eu também me interessava e só vim a ter conhecimento dessas coisas depois. Sabia que existiam, todo o mundo falava, Tairov, Meyerhold, mas eram nomes meio assim míticos do teatro russo. Depois, quando surgiram livros, comecei a ler.

Um modernista como Oswald de Andrade não perderia a chance de dizer que sabia tudo sobre o teatro russo.

A minha tese é esta: houve um modernismo na década de 20. Depois de 30, esse modernismo passou da moda. Oswald de Andrade só voltou à moda em 1968, quando o Zé Celso fez a peça (*O Rei da Vela*). Quando eu fiz meu grupo de teatro amador, Oswald mandou perguntar se eu não gostaria de fazer a peça dele. Primeiro que não era possível por causa da censura. Aliás o Procópio falou isto: "Como é que eu poderia representar o Oswald de Andrade se a censura não deixava nem a palavra *amante* figurar?". No meu grupo mesmo, teve uma peça em que a Cacilda Becker foi proibida de falar a palavra *gatuno*.

Mas vocês também não se interessaram pelo texto.

Eu achava a peça completamente passada da moda. Porque aquilo foi escrito em 1937 segundo a moda de 1925, por aí. E o teatro da década de 30 – o que eu vi na França – era completamente diferente. Agora eu acho que, hoje em dia, à medida que o cinema e a televisão foram ganhando terreno, empurraram o teatro para a vanguarda. O teatro hoje em dia é mais vanguardista do que no tempo do TBC. Essa é a visão geral que eu tenho. E o vanguardismo é uma coisa difícil. Você ser obrigado a ser vanguardista sempre? Foi o que o Zé Celso procurou fazer. Seria como se a cada peça você tivesse que se refazer todo, o que me parece inviável. A gente se modifica um pouco, mas não completamente para trabalhar 30 anos.

O sr. e Sábato Magaldi atuaram como críticos cúmplices dos artistas. Se não tivesse esse projeto de cumplicidade, o sr. mudaria algum juízo daquela época?

Eu também não me releio assim (*risos*). Talvez, com relação ao Nelson Rodrigues – vou usar uma palavra que não se usa mais –, eu visse nele e nas personagens dele o lado do cafajeste carioca. Uma certa sordidez. Eu acho que isso eu apontei, mas não simpatizava. Hoje em dia talvez eu o aceitasse mais, com suas qualidades e defeitos. Aliás, no meio intelectual de São Paulo, há muita gente que não aceita o Nelson Rodrigues. Uma vez me encontrei com ele, fazia tempo que eu o tinha criticado, nem me lembrava mais. Ele puxou uma conversa, falou bastante comigo. Depois comecei a pensar e percebi que ele estava refutando a minha crítica sem falar. E eu concordava com ele. Agora, outras vezes, ele falava assim: "Não temos muito tempo e vamos falar logo o essencial", e partia logo ao assunto. Aí eu escrevi que, diante dele, a gente tinha uma certa dificuldade de julgar, não sabia como ele seria visto no futuro, se seria um indivíduo genial ou, ao contrário, um aproveitador da ocasião. Ele me disse: "Quanto à dificuldade de julgar isso, eu aceito".

E quanto a Ariano Suassuna e Jorge Andrade? Como foi o seu contato crítico com a obra deles?

O Jorge Andrade foi meu aluno. Era meu parente, casou-se com uma prima-irmã minha. De maneira que tive um contato íntimo com ele. Havia umas pessoas com as quais se aconselhava. O Antonio Candido também. E o Sábato Magaldi.

Que tipo de conselho?

Por exemplo, *A Moratória* terminava com a morte do pai. Quando ele me deu para ler, eu falei: "Olha, Jorge, eu acho um pouco banal essa morte no terceiro ato", mas eu não falei qual era a solução. Nem era capaz de dá-la. Só falei a dificuldade. Ele aceitou e fez como se o personagem tivesse uma morte moral, fica tão abatido que pela primeira vez não consegue mais ter esperança. Também no *Rastro Atrás*, ele fazia o encontro entre o pai e o filho no primeiro ato. E eu falei: "Olha, Jorge, eu acho que você tem de pôr essa cena, que é central, no fim do segundo ato. Se for no primeiro ato, o restante vai ser um comentário de uma coisa que já ocorreu". Ele tinha uma grande capacidade de aproveitar o conselho dos outros.

E com relação a Ariano Suassuna?

O primeiro contato que eu tive com ele foi antes de ele surgir com sucesso; no Quar-

Abaixo, Sérgio Cardoso e Nidia Licia em *Hamlet*. O ator, então com 23 anos, foi lançado no papel por Paschoal Carlos Magno no grupo que, a exemplo do de Décio e outros amadores, tentava mudar o repertório do teatro brasileiro, tradicionalmente calcado em comédias de costumes

FOTO PRENSA TRÊS

to Centenário da cidade, nós fizemos um concurso de peças, e o Ariano Suassuna concorreu com pseudônimo. O Ruggero Jacobbi fazia parte da banca julgadora e percebeu que a peça do Ariano (*O Arco Desolado*) era uma versão brasileira de uma peça clássica do teatro espanhol; se não me engano, do Lope de Vega. Percebeu e deu uma menção honrosa. Depois, ele veio com o *Auto da Compadecida*, que preparou com amadores, lá em Pernambuco. O espetáculo aqui e no Rio foi um sucesso. Mudado de lugar, saído do Recife, aparecia o que havia de próprio, de criador relativamente ao Nordeste. Engraçado, o Ariano Suassuna dá a impressão de um sujeito meio ligado ao campo, uma coisa meio fora de moda, mas ao mesmo tempo aproveitando o fora da moda para fazer uma coisa moderna. De qualquer modo, ele tem um defeito de uma pessoa que defende demais seu projeto estético e depois fica um pouco preso àquele projeto. Então, no começo, ele cria um impacto muito forte, uma curiosidade. Depois, ele começa a voltar, voltar e perde um pouco. Eu acho que ele não cresceu como se esperava. Ele tem convicções que eu não tenho, mas que eu admiro. Eu admiro o sujeito, ele tem uma grande coerência no que faz.

Acima, Louis Jouvet, cujo livro *Refléxions du Comédien* foi a primeira grande influência no texto crítico de Décio. À direita, no alto, Celli, o grande diretor italiano do TBC, ensaiando Maurício Barroso em *Arsênio e Alfazema*, 1949. À direita, embaixo, cena de *Nick Bar*, em que Celli contornou a falta de talento de um ator colocando-o sentado a peça inteira

Conversando com Suassuna, ele nos disse que não gosta muito do Brecht. O sr. teve uma relação sempre crítica com a obra do Brecht, principalmente no começo.

Até a Iná Camargo Costa me criticou por isso, mas ela não viu que eu publiquei dois artigos grandes sobre o Brecht, de acordo com o ponto de vista dele.

O ponto problemático seria quanto à sua recepção crítica da obra do Brecht no Brasil. Afinal, qual foi a sua visão do teatro épico?

Eu tinha lido muito antes. O primeiro livro que me chamou a atenção sobre Brecht foi o do Eric Bentley, *O Dramaturgo como Pensador*. Ali eu vi pela primeira vez a divisão entre teatro épico e teatro não épico. E comecei a comprar as peças do Brecht muito antes de o Brecht ficar famoso, e sempre o segui com muito interesse, porque, inclusive, eu tinha visto a fita baseada na *Ópera de Três Vinténs*, com música do Kurt Weill. Tenho tanto interesse que tenho até uma edição alemã com um disco, cantada pelo próprio Brecht. Mas ainda é aquela fase em que o Brecht não é inteiramente marxista, é uma coisa mais anárquica, crítica, sarcástica — e eu gosto muito. Agora, eu acho que o Brecht é difícil fazer. Eu julgava muito os espetáculos não pela peça em si, mas como ela aparecia no palco. Eu não montava na minha cabeça uma encenação ideal para depois confrontar com o espetáculo. Eu devia partir do ponto de vista dos espectadores da apresentação. Eu acho que o espetáculo da Maria Della Costa (*A Alma Boa de Setzuan*) não funcionou perfeitamente bem, e eu fui influenciado por isso. Eu acho que os atores brasileiros não faziam bem uma certa ironia que pede o texto de Brecht, uma duplicidade de mostrar o que é verdade e que não é verdade. É difícil você fazer isso. Quem fazia bem isso era o Eugenio Kusnet, um sujeito especializado em Stanislavski.

José Celso Martinez Corrêa também disse que acha que o nosso melhor ator brechtiano foi Eugenio Kusnet.

Porque ele fazia ironicamente os papéis. Quando o Eugenio Kusnet falava, funcionava bem. Agora, teoricamente, o teatro do Brecht foi uma renovação total, uma coisa muito interessante. Quando o Teatro de Arena fez uma peça (*A Revolução na América do Sul*) que tinha influência do Brecht, eu escrevi a favor, não escrevi contra.

Será que o teatro moderno conseguiu influenciar a produção comercial no Brasil para além do estrelismo, dos repertórios fáceis?

Não. Eu tenho a impressão de que o teatro voltou muito ao que estava antes do TBC. Um lado de comédia concessiva, em que o público se reencontra. Feito com grandes estrelas. Só que eu não vejo hoje em dia e não posso julgar. Mas tenho impressão de que é feito com mais técnica certamente do que no tempo do Procópio. O Procópio era um grande ator, ele tinha uma vocação extraordinária, mas o nível médio dos atores era tecnicamente fraco.

O sr. formou uma geração de estudiosos de teatro. Faz lembrar Oswald de Andrade, que, como o sr., trabalhou na "dura criação de um enjeitado — o teatro nacional".

Na universidade eu dei, durante muitos anos, cursos de várias naturezas, sempre teatro. Isso é uma coisa que eu acho que me dá prazer, é ter formado outros professores, que estão ensinando história do teatro. Como você fica velho, você continua nos filhos, nos netos. Também acontece isso com a imaginação intelectual.

No palco dos esquecidos

Festival curitibano traz excluídos sociais para a ribalta e celebra a volta da atriz Berta Zemel

Por Denise Lopes

Cena de *Kronos*, da circense Intrépida Trupe, do Rio de Janeiro, que abre o festival

FOTO CLÁUDIA RIBEIRO/DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

9º Festival de Teatro de Curitiba. De 16 a 26 de março. Apresentação de espetáculos na Ópera de Arame, Teatro Guaíra, Teatro da Reitoria e outros locais. Ingressos: R$ 20 e R$ 10 (estudantes e teatro infantil). Informações pelo tel. 0++/41/336-3377 ou pelo site: www.festivaldeteatro.com.br

Da Bíblia à ex-Iugoslávia cabe um pouco de tudo nos 70 espetáculos da 9ª edição do Festival de Teatro de Curitiba (FTC), de 16 a 26 de março: 22 montagens na mostra oficial e 48 na paralela para um público estimado em 100 mil pessoas. Da Ópera de Arame, construída para abrigar a primeira versão do festival em 1992, à penitenciária do bairro AHU, onde será visto *Apocalipse 1,11*, de Antônio Araújo, o cenário teatral do país estará de certa forma resumido nestes 11 dias curitibanos. *Kronos*, com a Intrépida Trupe, do Rio de Janeiro, dá início à maratona artística.

A criação de Araújo (de 22 a 25), que é apresentada num espaço de exclusão social por excelência — o presídio —,

comprova de forma eloqüente a decisão do festival de incorporar grupos que trazem à cena um universo marginalizado. Outras criações na mesma linha: *Dedalus*, que reúne pacientes e terapeutas do Instituto para o Desenvolvimento da Saúde Mental e Psicossocial, de São Paulo; *Além da Lenda*, espetáculo sobre a cultura cigana, e *Uma Baleia*, *Porta do Céu* e *Mingau de Concreto*, ambos do Grupo Pombas Urbanas, que trabalha com meninos de rua. Outros excluídos "incluídos" pelo FTC deste ano serão os detentos do presídio do AHU. O diretor Antônio Araújo, que não conseguiu estrear, em São Paulo, *Apocalipse 1, 11* num presídio em atividade, vai poder utilizar no Paraná uma cela, um corredor, o refeitório e o pátio da penitenciária com cerca de 800 presos.

O pernambucano João Falcão vai apresentar *A Máquina*, em cartaz apenas no Recife até agora. Numa cidade chamada Nordestina, um namorado resolve trazer o mundo para a amada a fim de evitar que ela vá embora atrás do mundo, como todos os moradores. A atriz e mímica Denise Stoklos, que é paranaense, comparece com *Vozes Dissonantes*, na Ópera de Arame (24 e 25). Moacyr Góes chega do Rio para lembrar os dez anos de morte de Nelson Rodrigues com *Bonitinha, mas Ordinária* (22 e 23 no Teatro Guaíra). Antônio Abujamra apresenta *Crimes Delicados*, de José Antônio de Souza, com Paulo Goulart, Nicete e Barbara Bruno. Mas o acontecimento mais digno de nota talvez seja a volta de Berta Zemel ao teatro depois de anos de ausência. Essa atriz de grande talento está em *Anjo Duro*, texto e direção Luiz Valcazaras.

Na diversidade de tendências estéticas que o caracteriza, o FTC acolhe propostas artísticas totalmente diferentes, textos consagrados ao lado de inéditos, e promove o encontro de gerações. É o caso de *Henrique 4º* (acima), de Luigi Pirandello, um dos mestres do teatro ocidental, *A Máquina*, uma movimentada história de amor de uma cidade nordestina (ao lado) e o retorno de Berta Zemel (abaixo), uma das melhores atrizes brasileiras que praticamente deixou a profissão em 1970, depois de interpretar *A Vinda do Messias*, de Timochenco Wehbi

O convidado internacional é *Caesar*, que reúne companhias teatrais da Croácia, Eslovênia e Macedônia (17 e 18 no Teatro da Reitoria). A montagem é a primeira iniciativa de unir as culturas dos três Estados surgidos após a divisão da Iugoslávia. O diretor croata Branko Brezovec discute novas estruturas de poder no pós-guerra dos Bálcãs, utilizando uma colagem de textos de Shakespeare (*Júlio César*), Brecht (*Os Negócios do Sr. Júlio César*) e de dramaturgos e poetas eslovenos e macedônios.

Pirandello será apresentado, com um texto menos conhecido, pela Cia Teatral do Pequeno Gesto: *Henrique 4º* é a história de um homem que, fantasiado de rei alemão do século 11, ao cair de um cavalo, passa a acreditar e a forjar ser o próprio Henrique 4º (20 e 21 no Teatro da Reitoria). Outras novidades são as estréias nacionais de dois espetáculos de Gerald Thomas para a Companhia da Ópera Seca, *Coro* e *Camarim*, e de *Replay*, de Gabriel Villela (25 e 26 no Guaíra). Em *Replay*, peça do paulista Max Miller, um homem de 50 anos refaz sua trajetória amorosa e percebe que os desastres sentimentais resultaram de repetições de um mesmo comportamento. O papel é representado por dois atores: Raul Gazzola e Cláudio Fontana. Vivendo as muitas mulheres, uma só atriz: Vera Zimmerman. *Coro* e *Camarim* são espetáculos complementares de Gerald Thomas baseados em um episódio: uma atriz no camarim sem conseguir sair para atuar.

Villela e Gerald estão entre os muitos visitantes que aplaudem o FTC criado há nove anos pelos jovens empresários Victor Aronis, Cassio Chamecke e Leandro Knopsholz, da Calvin Entretenimento. Uma prova de que o festival encontrou terreno fértil em Curitiba é que na mostra paralela, intitulada *Fringe* ("franja" ou "margem" em inglês), estão 17 espetáculos da cidade. Já na oficial, são duas produções locais: *Play*, de Felipe Hirsch, e *Visões*, de Marcos Jorge. Algo semelhante ao filme *O Anjo Exterminador*, de Luis Buñuel, *Play* expõe um grupo de artistas de teatro presos numa festa a repassar cenas de Jacques Tati e Groucho Marx. *Visões*, inspirado nos relatos de três religiosas dos séculos 16 e 17, tem como cenário capela da Igreja Ucraniana do Parque do Tinguí. A grande reunião teatral vai promover ainda uma exposição sobre o dramaturgo alemão Heiner Müller, oficinas de criação cênica, cursos, debates e leituras dramáticas.

FOTOS CUCA MELGAR/DIVULGAÇÃO / SÉRGIO LOBO/DIVULGAÇÃO / LUIZ VALCAZARAS/DIVULGAÇÃO

Como leve pássaro

A bailarina e coreógrafa baiana Ana Vitória expande seu talento com a coreografia *Um, Segundo...*

Quando a bailarina e coreógrafa baiana Ana Vitória chegou ao Rio de Janeiro, em 1996, em busca de novas oportunidades para sua carreira, o ambiente não era dos mais favoráveis, pelo menos para aqueles que, como no caso dela, não tinham um repertório pronto para ser apresentado. "Os grupos cariocas estavam mobilizados em torno da Bienal Internacional da Dança de Lyon", diz Ana, referindo-se à produção francesa que, naquele ano, havia escolhido o Brasil como tema. Fora da vitrine que tanta expectativa gerou entre profissionais brasileiros da dança, Ana teve de se conformar com o trabalho solitário. Para não ficar parada, começou a coreografar *Valises*, um solo interpretado por ela mesma, cuja inspiração vinha das partidas e chegadas que tinha experimentado nos últimos tempos, ao longo de estadas provisórias na Bahia, na França, no Rio de Janeiro. Curto, mas com uma eloqüência que deixava claro o potencial criador da autora, *Valises* tornou-se um novo ponto de partida para Ana, que hoje se destaca como uma das mais promissoras coreógrafas da dança contemporânea brasileira. Seu novo espetáculo — *Um, Segundo...*, que estréia neste mês no Rio, no Teatro Carlos Gomes — deve mostrar os avanços de um talento em expansão.

À parte as temporadas já confirmadas de *Um, Segundo...* em cidades como Salvador, Brasília, Niterói e novamente no Rio, Ana Vitória se prepara para investidas de maior fôlego neste ano. Duas das maiores companhias brasileiras — o Balé da Cidade de São Paulo e o Balé Guaíra, de Curitiba — devem estrear espetáculos assinados por Ana. Para a jovem que poderia sentir-se excluída quatro anos atrás, as conquistas vêm chegando rapidamente. Nascida em Salvador em 5 de novembro de 1969, Ana foi campeã de ginástica rítmica, atividade à qual se dedicou até os 18 anos. Paralelamente, vinha estudando balé clássico, jazz e dança moderna em escolas particulares, até ingressar na Universidade Federal da Bahia. "Foi quando descobri um universo mais abrangente e logo fui admitida no Tran Chan, grupo interessado na pesquisa e na experimentação", ela diz. Na mesma época, Ana trabalhou com a coreógrafa Gisela Rocha, hoje radicada na Suíça, com a qual fez *A Incerteza dos Signos* e *Não Tenho Medo do Escuro*, espetáculos que logo foram apresentados em São Paulo e no Rio. A procura de novas informações levou-a à França, em 1995. Durante um ano, além de conhecer diferentes propostas, trabalhou temporariamente com um dos mais importantes coreógrafos franceses, Angelin Preljocaj.

De volta ao Brasil, chegou a dançar no extinto grupo EnDança, de Brasília, antes de estabelecer-se no Rio. Pautada pelo despojamento cênico, Ana vem tecendo uma linguagem coreográfica própria, que ela assim explica: "Minhas coreografias se concentram no movimento, na pesquisa do gesto. Não gosto de formatar conceitos, não utilizo recursos literários ou teatrais, tampouco construo personagens. Do cinema e da literatura retiro apenas idéias técnicas, que aplico à estrutura da coreografia. Elementos da cultura brasileira, como o candomblé e a capoeira, podem se inserir em minha escritura coreográfica, mas de forma apenas referencial. Da ginástica rítmica conservo a precisão e a explosão energética. Acima de tudo, é da dinâmica dos movimentos que surge a minha poética".

À esq. e na página oposta, a bailarina Ana Vitória, em situações de sua nova coreografia

Um, Segundo... Com o grupo Ana Vitória Dança Contemporânea. Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, 19, Rio de Janeiro, RJ; tel. 0++/21/232-8701). De 22 de março a 2 de abril (5ª a domingo, às 20h; sábado, às 21h); R$ 10

FOTOS ROGÉRIO REIS/TYBA

Entre a criação-solo, em que a coreografia brotava de seu próprio corpo, e a composição para elenco mais numeroso, que lhe permitiu trocar informações com o gestual de outros bailarinos, o repertório de Ana Vitória foi se formando em etapas. Depois de *Valises*, estruturado em uma diagonal alusiva a uma linha de trem, onde a intérprete insinuava o desejo de partir ou ficar, Ana criou *Corpo Provisório*, também um solo, no qual se propôs a definir mais claramente as suas propostas técnicas e estéticas. Em 1998, com *Anti-Matéria*, o trabalho em grupo abriu novas possibilidades, encaminhando seu repertório para *Um, Segundo...*, que marca uma conjunção mais ampla e elaborada com o ambiente cênico. "O novo espetáculo surgiu depois de um período de muitos compromissos, em que a falta de tempo começava a me angustiar. Dessa inquietação, *Um, Segundo...* nasceu como um pedido de interrupção para pensar e planejar. Durante o processo criativo, eu e os três bailarinos do elenco atual fazíamos experiências relacionadas ao tempo, explorando pausas, suspensões, recuperações dos movimentos. Inicialmente aleatórios, os gestos vão gerando outros, e as frases coreográficas passam a se articular. É assim que costumo criar, procurando não deixar escapar o rastro dos movimentos no espaço."

Por Ana Francisca Ponzio

Como uma colcha de retalhos feita de fragmentos cuidadosamente selecionados, a trilha sonora de *Um, Segundo...* reúne músicas que Ana foi descobrindo ao longo de viagens pelo Brasil e o mundo. "São composições relacionadas a significados pessoais, do africano Dodou N'Daye à francesa Jocelyn Pook. Interligando todas, há um texto de *Cem Anos de Solidão*. Falado pelo próprio Gabriel García Márquez, o trecho desse livro sobre gerações que se sucedem durante cem anos associa ao espetáculo a conotação de deslocamentos através do tempo."

Como a fala de Márquez que interpenetra a trilha sonora, também a coreografia se conduz pelo entrelaçamento de solos, duos e trios. Além da cenografia de José Dias, que estréia na dança depois de se destacar como colaborador do diretor teatral Moacyr Góes, *Um, Segundo...* tem figurinos de Ney Madeira, inspirados em sugestões de Ana Vitória. "Sou louca por camisolas antigas, que eu procuro comprar em brechós quando viajo. Ney resolveu aproveitar essa idéia, criando uma pintura em tecidos que lembra as imagens pintadas do fotógrafo alemão Jan Saudek."

No palco sem artifícios, que desnuda os bastidores, a iluminação de Milton Giglio também se integra à coreografia de Ana, que, no âmago da criação, procura manter presente uma certa leveza. "Em um de seus textos, Paul Valéry fala da necessidade de ser leve como o pássaro, e não como a pluma. Essa diferença muda tudo, e é nela que eu procuro me apoiar."

A casa nova do Folias D'Arte

O grupo de teatro inaugura sua sede em São Paulo com o espetáculo *Happy End*, de Bertolt Brecht. Por Aimar Labaki

O Folias D'Arte deixará de ser um grupo "sem-teatro" neste dia 29. Vai ser inaugurado o Galpão do Folias (rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília, São Paulo, SP). O espaço não é próprio (é cedido pela Fundação Conrado Wessel), mas é de direito. Grupo que faz teatro a sério precisa de uma sala, sob pena de nunca amadurecer.

Na estréia, *Happy End*, de Bertolt Brecht, numa co-produção com o grupo Tapa. Em 1999, os dois grupos já se haviam unido num ótimo cabaré, *Surabaya, Johnny*, coleção de canções de Brecht–Weill, uma espécie de aperitivo para o espetáculo que estréia agora. Reinaldo Maia, dramaturgo do grupo, faz questão de frisar que a montagem não integra as comemorações pelos cem anos de nascimento de Kurt Weill. É apenas uma escolha coerente com o repertório politizado do grupo, no qual a reflexão anticapitalista é uma constante. Para eles, a Chicago dos anos 20 é aqui.

À esquerda, ensaios no novo teatro do Folias (abaixo), dirigido por Marco Antônio Rodrigues (sentado no chão em primeiro plano)

A equipe se reuniu em 1994, quando Reinaldo Maia escreveu, *d'après* Théophile Gautier, *Verás que Tudo É Mentira*. O espetáculo, encantador, conseguia refletir com precisão sobre as agruras do ofício do artista no Terceiro Mundo. Marco Antônio Rodrigues surgiu então como um dos melhores diretores da nova geração.

Cantos Peregrinos (1996), pequena obra-prima de José Antônio de Souza, rendeu um delicioso espetáculo que até hoje é levado a teatros, bares e boates. *O Assassinato do Anão do Caralho Grande* (1998), de Plínio Marcos, fruto do projeto *Didática da Encenação*, causou escândalo em toda parte. A mídia trocou parte do título por "três pontinhos". E a diretora do Teatro Municipal de Santos proibiu uma apresentação pré-agendada porque "não sabia como dizer ao secretário de Cultura o nome da peça".

Folias Fellinianas (1998) foi o primeiro espetáculo com o nome definitivo do grupo. Baseado nas imagens de Fellini e na permanente preocupação com o descalabro social e político que assola o país há pelo menos 500 anos, Maia armou uma alegoria ácida. Se esteticamente o alvo ficou longe, politicamente a mosca foi acertada.

Marco Antônio Rodrigues (ou Marcão Santista, como foi imortalizado em inúmeras crônicas de Plínio Marcos) foi durante anos, na sua própria definição, "babá de maluco", isto é, administrador de grandes produções. Sua primeira incursão profissional foi também a primeira montagem do *Menino Maluquinho*. É dos raros jovens diretores que sabem 'marcar', arte que muitos dizem não existir, por simples ignorância.

O grupo já tem uma estrela. Renata Zhaneta "canta, dança e representa". E o melhor é que não nos sentimos na Broadway. É uma atriz intensamente brasileira.

A trajetória do Folias D'Arte prova que a reflexão ideológica e a estética não são incompatíveis. Seu Galpão chama desde já a atenção de uma parcela do público que tem se sentido órfã. Aquela que acha que diversão e inteligência não são incompatíveis.

FOTOS KIKO COELHO

O JUÍZO DO HOMEM COMUM

***Apocalipse*, espetáculo do Teatro da Vertigem, tem uma radicalidade que arrebata o público, mas adota uma discutível confusão dos planos da realidade e da ficção**

Por Márcio Marciano

Referências bíblicas, doutrina escatológica e imagens da sordidez são a matéria da dramaturgia de Fernando Bonassi para o novo espetáculo do Teatro da Vertigem, *Apocalipse 1,11*, em cartaz no antigo presídio do Hipódromo, em São Paulo, sob a direção de Antônio Araújo. Diferentemente das revelações apocalípticas do Novo Testamento, a peça não trata do que está por vir, conforme os designios de um Deus enfurecido pela iniqüidade dos homens, mas do que já chegou e degenera as relações sociais no Brasil de hoje. A peça mostra a trajetória de João — um homem comum — desde sua queda sob o efeito do crack até sua ascese, quando deixa o presídio e ganha as ruas depois de testemunhar o duelo decisivo entre as forças do bem e do mal. O que poderia ser uma parábola simplória sobre a finalidade da existência humana torna-se um painel grotesco da miséria espiritual de um povo em formação. Essa opção temática dá a medida da radicalidade do espetáculo, que não hesita em expor ao ridículo o empenho por dignidade de homens corrompidos até a medula. Radicalidade que se traduz numa impureza formal que arrebata o público da primeira à última cena.

Preocupado com o escancaramento da vileza política e social do país que, de tão evidente, parece natural a ponto de anestesiar as consciências mais agudas, o grupo vai buscar no submundo, na boca-do-lixo, o emblema da deterioração moral que parece contaminar toda a sociedade, do ambulante que trafica com bugigangas ao líder máximo da nação, que trafica com o fio de esperança que ainda anima os mais crédulos. Não há nessa escolha a ingenuidade de querer transformar os párias em vítimas. As alegorias chocam pela clareza da leitura: os inocentes não existem, somos todos farinha do mesmo saco. É chegada a hora do juízo final. Esse é o pressuposto da encenação. E, para intensificar no público a experiência da degradação coletiva, a direção se vale de um recurso narrativo que merece discussão: a confusão deliberada dos planos da realidade e da ficção. A começar pela boate — um limbo social em que esses planos naturalmente se misturam — onde João tem suas revelações. No espetáculo, a fronteira entre o que é real e o que é representação vai se apagando de modo incômodo e hostil. Algo semelhante à espetacularização do cotidiano promovida pelos meios de comunicação de massa, só que em chave invertida. Contudo, é o caso de se perguntar qual o sentido desse jogo de ambigüidades.

Talvez se possa argumentar que isso amplia a percepção sobre a realidade, na medida em que a experiência ocorre sem a mediação explícita da ficção. Entretanto, o que de fato acontece é a anulação da perspectiva crítica de quem se vê involuntariamente envolvido numa sucessão vertiginosa de ocorrências escabrosas sem causa aparente. É por essa via acidentada que o público caminha em busca de um sentido que ultrapassa sua compreensão. Apalermado pela contundência da construção cênica, que explora com perfeição o espaço físico do presídio, o público percorre o mesmo trajeto simbólico de João.

Porém, em nenhum momento a personagem se pergunta sobre as causas objetivas da degradação social em que está imersa. Para sua ascese, o testemunho da infâmia é suficiente, e seria estupidez cobrar-lhe mais do que isso. No entanto, quando o espetáculo posiciona o público no mesmo ponto de vista e lhe sonega a compreensão dos mecanismos sociais que geram a podridão, faz uma opção conservadora.

A cena revela aspectos contraditórios da sociabilidade brasileira, mas o faz sob a perspectiva do imobilismo ao priorizar a experiência subjetiva e impedir a compreensão política dos acontecimentos. A indignação da personagem é antes de ordem moral e pressupõe uma saída individualista para o desencanto em face da sordidez humana. É um paliativo idealista que apazigua as consciências bem-intencionadas, mas não desce à raiz do problema. Aí está o ponto nevrálgico de *Apocalipse 1,11*.

Joelson Medeiros e Mariana Lima, do Teatro da Vertigem

Apocalipse 1,11. Concepção e direção de Antônio Araújo. Dramaturgia de Fernando Bonassi. Com o Teatro da Vertigem. Até 30 de abril no antigo presídio do Hipódromo (rua do Hipódromo, 600, Mooca), São Paulo

FOTO KIKO COELHO

Os Espetáculos de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Prêt-à-Porter 3**. Coordenação de Antunes Filho. Com Donizeti Mazonas, Juliana Galdino, **Emerson Danesi**, **Silvia Lourenço** (*foto*) e Sabrina Greve.	Três episódios apresentados por dupla de intérpretes. Em *Bom Dia!*, um casal conversa na manhã seguinte ao seu primeiro encontro; em *Leque de Inverno*, um jovem funcionário de cartório é o único convidado que comparece à festa de aniversário de uma colega; em *Posso Cantar?*, uma mulher rica tenta ajudar uma prostituta que vive na beira da estrada.	Sesc Consolação (r. Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/234-3077).	Temporada por tempo indeterminado. Sáb., às 18h45. R$ 10.	O Centro de Pesquisa Teatral, coordenado pelo diretor Antunes Filho, é um local onde os espetáculos nascem do risco e da invenção, jamais da rotina.	Na aparente simplicidade do elenco jovem. Esse efeito, na realidade, exige um trabalho sofisticado de depuração da arte de representar e de elaborar um enredo.	Logo após o espetáculo, fique para a conversa informal com os atores, que explicam seu método de concepção das cenas.
	Ventriloquist. Texto, direção e trilha sonora de Gerald Thomas, com a Cia de Ópera Seca.	Inspirado numa cena da ópera *Moses und Aron*, de Arnold Schoenberg. Em um cenário de fim de festa, transita uma série de personagens que discursam sobre a aridez dos tempos atuais. Há referências ao vaporoso e voraz universo da moda.	Espaço Cultural Sérgio Porto (r. Humaitá, 163, Humaitá, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/266-0896).	Até 2/4. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	Há tempos Thomas não apresentava uma obra original no Brasil. É uma boa oportunidade para reavaliar sua dramaturgia e a linguagem cênica.	Na interpretação interessante e nova que sempre desponta nos elencos da Ópera Seca.	A exposição *Freeze* – com fotos da japonesa Miwa Yanagi e da americana Sharon Lockhart, sobre a vida nos centros urbanos, com destaque para atividades esportivas – ocupa as duas galerias do recém-reformado Sérgio Porto. De 26 março a 16 de abril.
	O Acidente, de Bosco Brasil. Direção de **Ariela Goldmann** (*foto*). Com Denise Weinberg e Genésio de Barros. Cenografia e iluminação de Gianni Ratto.	Mário e Miriam, funcionários de uma mesma empresa, não se conhecem, mas se admiram mutuamente. Um dia, por mero acaso, eles se vêem sozinhos um diante do outro, dispostos a revelar seus segredos.	Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611).	De 27/3 a 29/6. De 2ª a 5ª, às 21h30. R$ 12.	O projeto reúne profissionais de várias origens: da atriz Ariela Goldmann, que estréia na direção com intérpretes experientes do Grupo Tapa, ao veterano Gianni Ratto.	Em como o autor capta a solidão por trás das frases feitas e afirmações enfáticas dos personagens, características já presentes em *Budro*, sua primeira peça.	As últimas apresentações – na Sala Paulo Emílio – de monólogos com poesias de Adélia Prado e Cora Coralina. Élida Marques interpreta Adélia em *Dona de Casa* (até dia 12), e Wanda Stefânia homenageia Coralina em *Caminheira* (até dia 9). Informações: tel. 0++/11/3277-3611).
	Visão Cega (Molly Sweeney), de Brian Friel. Direção de José Renato. Com **Miriam Mehler** (*foto*), Francarlos Reis e Oswaldo Mendes. Cenário de Renato Scripilliti. Iluminação de Jorge Takla.	A cegueira do ponto de vista de três pessoas. A cega fala do seu mundo interior; o marido, do que acredita ser a sua dedicação a ela; e o oculista bêbado, do projeto de operá-la com êxito e restabelecer a sua reputação como médico. No fundo, é a realidade e a ilusão de cada um que está em cena.	Teatro Cultura Inglesa (r. Deputado Lacerda Franco, 333, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/210-4888).	A partir de 23/3. De 5ª a sáb., às 20h30; dom., às 19h. 5ª, R$ 20; 6ª e dom., R$ 25; sáb., R$ 30.	O diretor e teórico de teatro Peter Brook, inglês, disse que "de todos os autores contemporâneos, não há quem eu mais admire que Brian Friel. O autor é da Irlanda, terra de grandes dramaturgos (Bernard Shaw, Sean O'Casey, Samuel Beckett, entre muitos outros).	O elenco reúne o melhor do teatro paulista. Miriam Mehler, atriz de uma época gloriosa do Teatro Oficina, criou e fez bons espetáculos no Teatro Paiol. Francarlos Reis, tem uma respeitável trajetória entre o drama e a comédia. Oswaldo Mendes, é bom ator e dramaturgo.	Cerveja Guinness ou uísque Jameston, irlandeses, para assistir ao belo filme *Depois do Vendaval*, rodado na Irlanda por John Ford, com John Wayne e Maureen O'Hara. Em vídeo.
	O Zelador, de Harold Pinter. Direção de Michel Bercovicht. Com **Selton Melo** (*foto*), Leonardo Medeiros e Marcos Oliveira. Patrocínio: SCI/Equifax.	Dois irmãos que vivem na mesma casa têm a estabilidade e conforto de suas vidas abalados pela presença de um mendigo que passa a morar com eles.	Teatro Alfa (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, Santo Amaro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000).	De 19/3 a 30/4. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. 6ª e dom., R$ 25; sáb., R$ 30.	Escrito em 1960, *O Zelador* (*The Caretaker*) consagrou Harold Pinter como um dos grandes dramaturgos ingleses do pós-guerra. Pinter – descendente de judeus portugueses (sobrenome Pinto) – também escreve para televisão, rádio e cinema.	Em Marcos Oliveira, ator paulista que se revelou no espetáculo *Nelson 2 Rodrigues*, de Antunes Filho, em 1984.	Dois filmes com roteiro de Pinter: *O Mensageiro* (1971), dirigido por Joseph Losey. No elenco os excelentes Alan Bates e Julie Christie e o ator shakesperiano Michael Redgrave (pai de Vanessa); e *A Mulher do Tenente Francês* (1981), direção de Karel Reisz. Com Jeremy Irons e Meryl Streep.
	O Último dos Homens, de Alexandre Lydia. Direção de Marcos Schechtman. Com **Leonardo Franco**, **Gabriela Alves** (*foto*), Fernanda Azevedo e Paula Pereira.	Um jovem mantém a namorada presa numa casa de três andares. Os espectadores percorrem os cômodos da casa-cenário como voyeurs da obsessão e do sofrimento do casal. As três atrizes se revezam no papel da amada.	Teatro Bibi Ferreira (r. Visconde de Ouro Preto, 78, Botafogo, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/539-4591).	Até abril. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 12.	É uma tentativa de teatralização de dois livros famosos: *Werther*, de Goethe, e *O Colecionador*, do inglês John Fowles.	Na sensação de isolamento de que fala o texto, reforçada pelo labirinto em que se transformou, do porão ao terceiro andar, a Casa de Cultura Eduardo Cabús – onde fica o teatro.	Filmes com temática afim – *Louca Obsessão*, *Encaixotando Helena*, *Ata-me* – e a adaptação para o cinema da obra de Fowles, *O Colecionador*, dirigido por William Wyler, de 1965, com uma bela dupla: Terence Samp e Samantha Eggar.
	Beckettiana # 3. Apresentação de dois textos de Samuel Beckett. Direção de Rubens Rusche. Com **Lineu Dias** (*foto*).	As peças curtas *Solo* (1979): um homem, acordado no meio da noite, relembra momentos cruciais de sua vida; e *Aquela Vez* (1974): o personagem, iluminado por um raio de luz, é atormentado por três vozes distintas que falam do seu passado.	Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611).	Até 2/4. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 12.	São peças quase raras de Beckett, mais conhecido por suas obras-primas (*Godot*, *Fim de Jogo*, *Dias Felizes*).	Lineu Dias é um ator de silêncios e subentendidos, perfeito para a solidão metafísica que impregna essa dramaturgia.	No mesmo Centro Cultural São Paulo, algo distante de Beckett: a peça *Alice Cabaré Maravilhas*, de Valderez Cardoso Gomes, uma livre interpretação de *Alice no País das Maravilhas*. Aqui a protagonista é uma dona de casa sedenta de aventuras. (Até 30/3. 3ª, 4ª e 5ª, às 21h30.)
	Cartas de Rodez. Concepção de Ana Teixeira e **Stephane Brodt** (*foto*). Direção e cenário de Ana Teixeira. Com Stephane Brodt.	Adaptação para o palco das cartas que Antonin Artaud (1896-1948), teórico e dramaturgo francês, escreveu para seu médico, dr. Ferdière, enquanto esteve internado no hospital psiquiátrico de Rodez.	Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611).	De 24/3 a 30/4. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 12.	Artaud é um poeta visionário que apresenta suas razões existenciais contra os métodos de uma psiquiatria ainda primitiva. A interpretação de Stephane Brodt impressiona.	Na gravação usada em cena da emissão radiofônica *Para Acabar com o Juízo de Deus* (com a voz do próprio Artaud), obra que ele produziu em Paris depois de ter deixado Rodez.	Artaud, de certa forma, está na interpretação de Jack Nicholson no perturbador filme *Um Estranho no Ninho*, de 1975, dirigido pelo tcheco Milos Forman.
	O Interrogatório, de Peter Weiss. Direção de Pedro Alcântara. Com Cia. de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul.	Dramatização do julgamento dos dirigentes nazistas no Tribunal de Nuremberg.	Galpão Municipal (av. Kennedy, 2.100, São Caetano do Sul, tel. 0++/11/4238-3030).	Até 2/4. De 6ª a dom., às 20h30. R$ 8.	Weiss – um dos grandes dramaturgos de língua alemã – é um criador de parábolas políticas e reconstituições históricas. Seu teatro vai das Revoluções Francesa (*Marat-Sade*) e Bolchevique (*Trotski no Exílio*) à ditadura salazarista (*Canto do Fantoche Lusitano*).	Na capacidade de o dramaturgo abordar temas difíceis, para se dizer o mínimo, extraindo emoção dos fatos sem perda da objetividade crítica.	Para ver o nazismo pelo ângulo do melodrama político, o filme *Lili Marlene*, de Rainer Fassbinder, com a ótima Hanna Schygulla.
DANÇA	**Cisne Negro Cia. de Dança**. Direção de Hulda Bittencourt.	Além de uma estréia – *Colection of Moving Parts*, título original da coreografia do inglês Mark Baldwin, remontada para o Cisne Negro –, o programa reúne *Keep Going*, do português Vasco Wellencamp, e *Além da Pele*, do francês Patrick Delcroix.	Teatro Alfa (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000 ou 0800-558191).	Dias 24 e 25 (21h), e 26 (18h). R$ 20, R$ 25 e R$ 35.	Com elenco cada vez mais afinado, o Cisne Negro também vem fazendo de seu repertório um mostruário diverso da dança contemporânea.	A temporada destaca coreógrafos estrangeiros, permitindo rever a fluência coreográfica de *Keep Going*, sucesso criado em 1988 por Wellencamp, ao som de Luciano Berio.	O livro *História da Dança – Evolução Cultural*, de Eliana Caminada, recém-lançado pela editora Sprint (tel. 0++/21/264-8080; e-mail: sprint@sprint.com.br).

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

FOTOS PAQUITO/DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RENATO NETO/DIVULGAÇÃO / ALF RIBEIRO/DIVULGAÇÃO / RENATA COLLAÇO/DIVULGAÇÃO / REGINALDO AZEVEDO/DIVULGAÇÃO

Uns moder nos, uns con temporâneos

Retrospectiva de Sérgio Camargo, Mira Schendel e Willys de Castro no Rio marca a criação do Instituto de Arte Contemporânea e é exemplar da imprecisão dos rótulos artísticos

FOTO FERNANDO SILVEIRA/DIVULGAÇÃO

Por Teixeira Coelho

A mostra Sérgio Camargo, Mira Schendel e Willys de Castro, *que se abre no dia 15, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, não é apenas uma retrospectiva da obra dos três artistas que traçaram caminhos singulares para a arte brasileira. É também a primeira mostra organizada pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), entidade criada especialmente para cuidar da obra dos três artistas. Presidido pela marchande Raquel Arnaud, tendo como núcleo o acervo das famílias dos artistas, o IAC faz sua primeira exposição antes mesmo de ter uma sede definida. O conjunto é de cem obras, e a curadoria, do crítico Ronaldo Brito, que teve um objetivo preciso: "A mostra cumpre a tarefa de dar acesso ao corpo da obra desses três artistas, que já faleceram e tiveram uma importância e uma influência decisivas na arte brasileira dos anos 60 para cá. Expõe-se, então, o núcleo essencial de suas obras, sem nenhuma preocupação cronológica nem didática. Esse trabalho, assim como o levantamento didático, caberá no futuro ao IAC", diz Brito.*

À esquerda, escultura em mármore de Sérgio Camargo, 1978. À direita, *Sarrafo*, de Mira Schendel, 1987

FOTO RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

O mineiro Willys de Castro (1926-1988), que teve parte de sua produção ligada ao movimento concreto, depois fez parte do grupo neoconcreto e ainda criou obras representativas da arte construtiva brasileira, terá toda sua obra exposta. Do carioca Sérgio Camargo (1930-1990), o público poderá ver dos relevos criados nos anos 60 aos mármores pretos (belgas) e brancos (de Carrara). De Mira Schendel (1919-1988), artista que nasceu na Suíça e veio ao Brasil após a guerra, a mostra reúne exemplares significativos de sua obra, além de algumas monotipias inéditas, as droguinhas e os sarrafos, do período 1964-1974. – **André Luiz Barros**

A seguir, **Teixeira Coelho** analisa o conceito de arte contemporânea que pretende englobar os três artistas.

Abaixo, *Objeto Ativo*, 1962; na página oposta, *Pluriobjeto*, de 1988, ambas de Willys de Castro. De início, o artista se insere num partido que se deveria perceber como inteiramente moderno. Mas tem propostas como a dos objetos da década de 80 que se aproximam da concepção minimalista, integradora de pleno direito da arte contemporânea como estilo

Uma aproximação entre Sérgio de Camargo, Mira Schendel e Willys de Castro sob a cobertura de um instituto de arte contemporânea, criado para abrigar as obras dos três artistas, propõe de imediato um exercício de estética comparada com base nessa mesma idéia de arte contemporânea. A obra dos três faz parte, de fato, da arte contemporânea? Com a mesma intensidade? E o que a etiqueta arte contemporânea realmente designa?

O resultado do exercício em nada afetará o valor das obras. O que está em jogo é antes uma questão cultural do que artística. Mas as questões culturais não podem ser postas de lado, porque determinam de algum modo as questões artísticas. Com efeito, o problema está mais do lado da expressão arte contemporânea do que do lado dos artistas ou das obras. O que é, mesmo, arte contemporânea? Que fenômenos essa marca recobrirá no século 21? No limite, seria preciso inventar logo, logo um congresso internacional para discutir o entendimento desse conceito. A alternativa será nada examinar e continuar usando a expressão ao sabor das conveniências. Um pouco como agora. Mas, como as palavras ainda fazem sentido e como esse sentido ainda afeta a realidade, será inevitável rever usos e costumes.

Arte contemporânea pode ser entendida de um ponto de vista cronológico: é a arte da segunda metade do século 20, a arte do pós-Segunda Guerra Mundial, a arte de que somos, uma parte de nós, contemporâneos. E arte contemporânea pode ser entendida sob outro ângulo, freqüente nos meios artísticos – e nesse caso indica um modo estético, um certo estilo: é a arte que se diferenciou da arte moderna que vinha desde o final do século 19, portanto a arte que abandonou a tela pintada; a arte que usou meios radicalmente novos, como o corpo do artista, a terra ou o vídeo; a arte que saiu do plano (instalação) e ganhou movimento (performance); a arte que se preocupou mais com a idéia e o conceito do que com o produto artístico. Esse é um entendimento restritivo e elitista de arte contemporânea, que induz a uma série de equívocos. Nesse viés, a pintura de Bacon, Balthus ou Tomie Ohtake não seria contemporânea, o que é uma clara impropriedade.

FOTO RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

Nenhum dos dois entendimentos satisfaz. Na vertente cronológica, Duchamp não pode ser considerado contemporâneo porque está lá atrás no tempo – embora seja o artista de maior influência no século 20 (entre os artistas, em todo caso) e, portanto, continue ativado e seja nosso contemporâneo filosófico, embora não histórico. E a versão da arte contemporânea como modo exclui um vasto número de artistas e obras essenciais dos últimos 50 anos.

Os três artistas do Instituto de Arte Contemporânea são mesmo contemporâneos, têm, cada um, ambos os pés plantados no mesmo domínio estético? Até o início dos anos 90, pode ter sido inevitável considerá-los contemporâneos. Agora, nem tanto. Talvez as balizas cronológicas habituais tenham de ser ampliadas para evidenciar que a arte moderna chegou pelo menos até o fim dos anos 60; talvez as referências estilísticas da arte contemporânea tenham, elas, de passar por uma revisão. O mais provável é que todos esses rótulos demonstrem enfim sua debilidade conceitual (situação pela qual os artistas contemporâneos, ou moderno-tardios, foram em parte responsáveis, com seus manifestos de incrível fraqueza conceitual) e imponha-se de vez a necessidade de defrontarmo-nos apenas com as obras (ou com as propostas, para atender os mais conceituais) e não com os movimentos e períodos, nem mesmo com os artistas.

Onde e Quando

Sérgio Camargo, Mira Schendel e Willys de Castro. **Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro, RJ). De 15 de março a 21 de maio. De terça a domingo, das 12h às 20h**

Assim, Sérgio Camargo tem uma produção que se desenvolve num período marcado por diferentes propostas contemporâneas com as quais nada tem em comum – como a Pop Art (a de matiz político, metafórico, como em Antonio Henrique Amaral ou Jasper Johns, e a planamente metonímica e ilustradora, como em Warhol) e a Arte Conceitual, sem falar em modos como a Body Art e a Transvanguarda. Fiquemos com esse rótulo igualmente vago que é o conceitual. Para os conceitualistas, o produto final não importa, a execução e a qualidade ou competência artística (a finitura) não interessam, a permanência da obra é o que menos conta. Camargo é o oposto disso tudo: de sua ação resta um produto, esse produto é tratado segun-

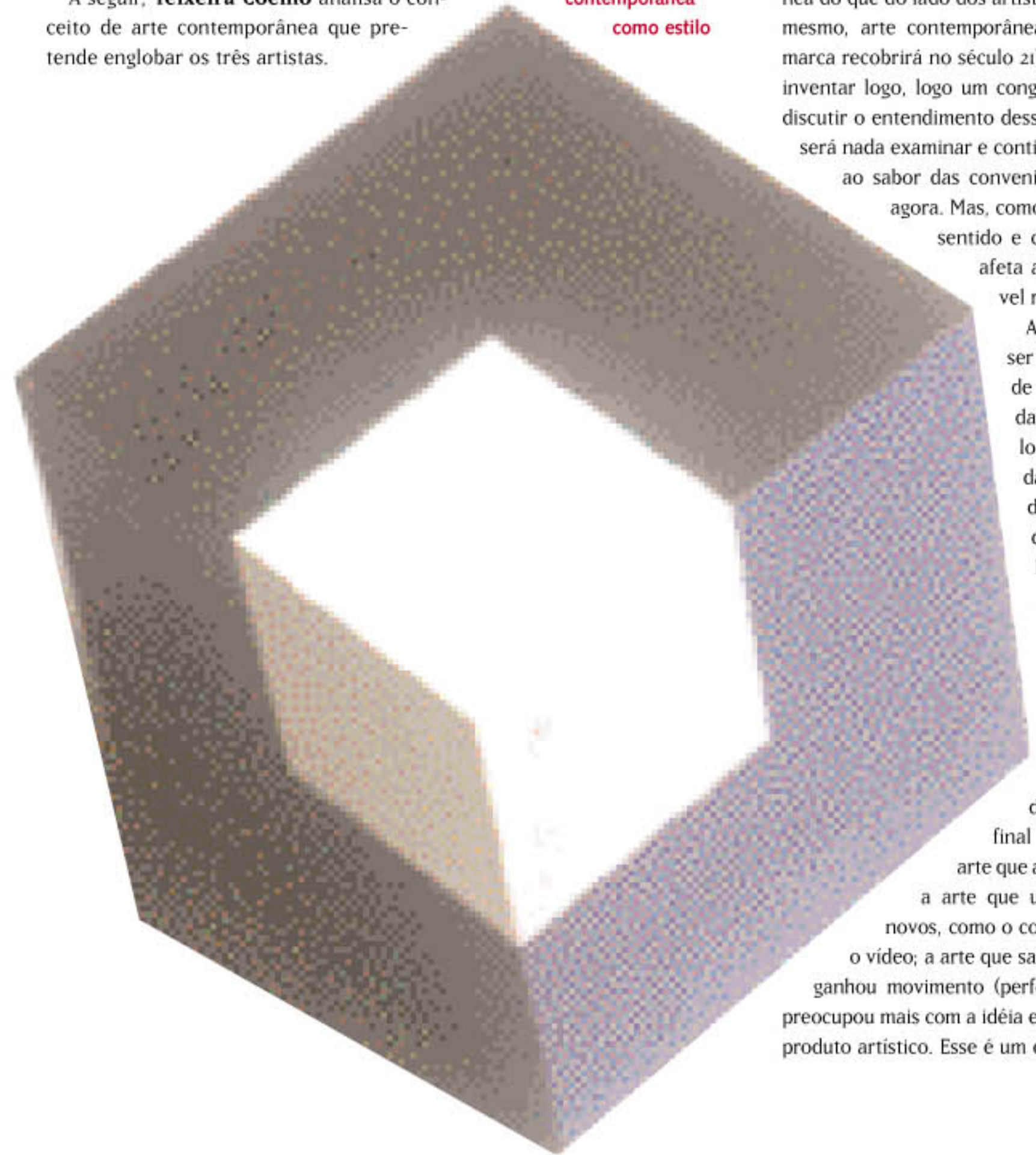
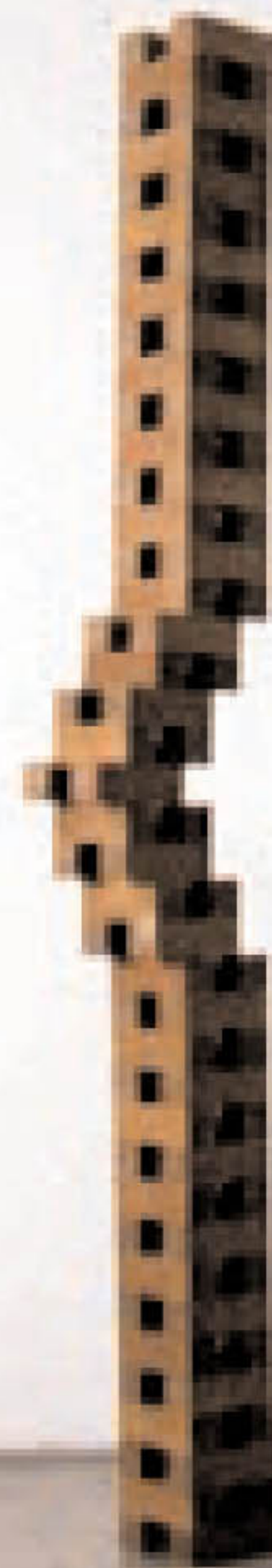
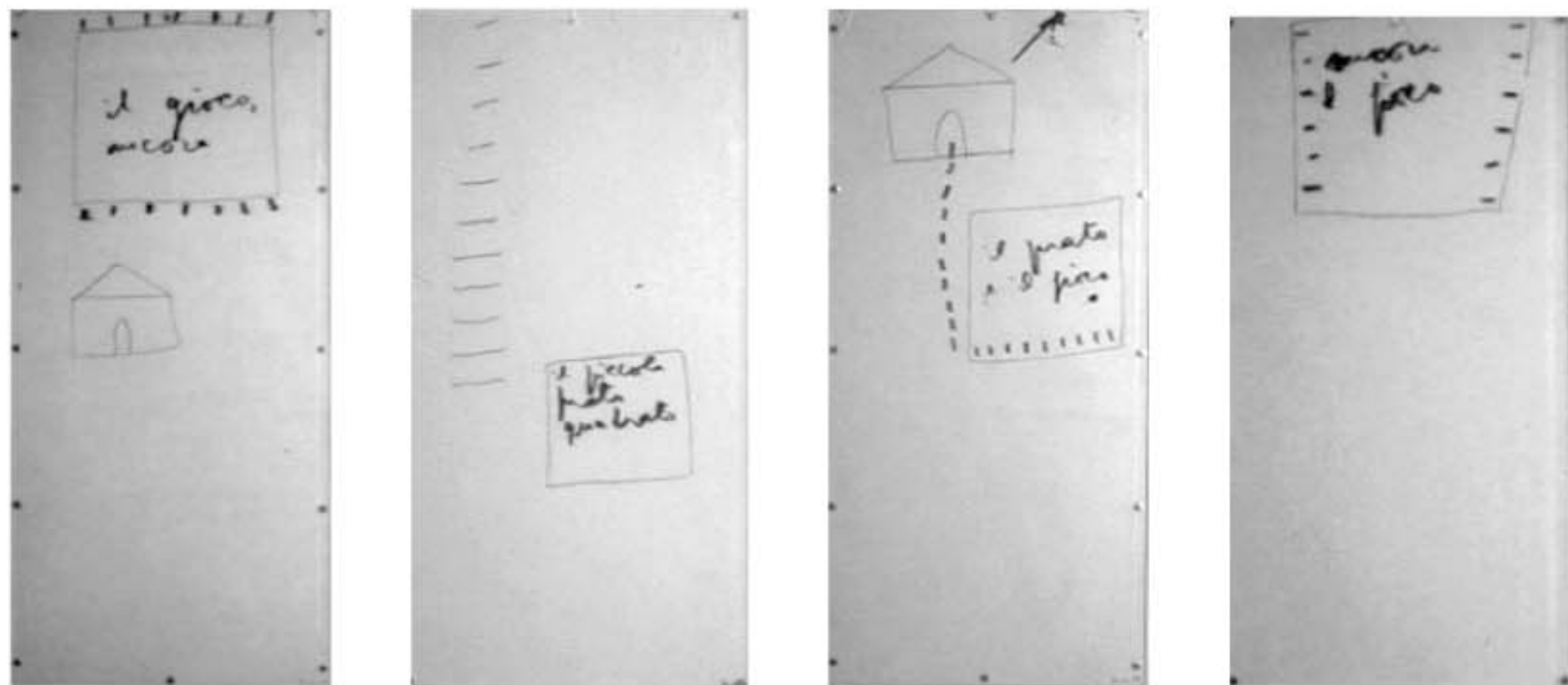



FOTO RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

do um programa rigoroso de execução técnica e a obra permanece – mesmo porque gerada num material perene e... clássico: o mármore (e material estrangeiro, ainda por cima). Seu programa é, essencialmente, um programa moderno, não aquele que se convencionou chamar de contemporâneo.

Willys de Castro é outro que se inscreve, pelo menos de início, num partido que se deveria perceber como inteiramente moderno, se não mesmo modernista (assim como se fala, hoje, na arquitetura modernista de Corbusier). Sobretudo em suas obras no plano, como as pinturas em óleo sobre tela e esmalte sobre madeira. A proposta concretista, que ele endossou e engrossou, propõe-se de fato como uma espécie de versão moderna da Reforma luterana, em sua conclamação à ordem e ao rigor contra os "excessos" da "libertinagem" informal (como no tachismo) e contra os "efeitos de superfície" da pintura figurativa. Os concretistas queriam reduzir a pintura e o efeito estético à sua essência. Queriam, como os estruturalistas, alcançar a unidade mínima da arte. Nada mais moderno do que isso. Nessa proposta, os concretistas aproximavam-se dos teóricos da arquitetura moderna do início do século 20 que se erguiam contra os "transbordamentos" do ecletismo e da decoração, por eles identificados com a arquitetura anterior, e em favor da linha pura. O Concretismo foi visto mesmo como um lance da batalha de modernização do país – modernização atrasada, sem dúvida. É verdade que Willys de Castro tem propostas como a dos objetos da década de 80 que, diversamente dos objetos ativos dos anos 60, se aproximam da concepção minimalista, integradora de pleno direito da arte contemporânea como estilo.

Acima, monotipias de Mira Schendel, 1965. Seus instrumentos de ação, seus suportes, suas propostas são aqueles habitualmente associados à arte contemporânea. É como se Mira contrariasse programaticamente a estética dos dois parceiros de exposição. Abaixo, obra em mármore de Sérgio Camargo, 1985. O programa de Camargo é, essencialmente, um programa *moderno*, não aquele que se convencionou chamar de contemporâneo

FOTOS RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / FERNANDO SILVEIRA/DIVULGAÇÃO

Do trio, a sensibilidade que no conjunto mais se situa no domínio marcado pelo carimbo da arte contemporânea como estilo é Mira Schendel. Seus instrumentos de ação, seus suportes, suas propostas são aqueles habitualmente associados à arte contemporânea. Mira usa as unhas para desenhar traços em folhas de papel de arroz; amassa papel para fazer suas droguinhas; dobra papel ou permite-lhe que se dobre naturalmente para formar os trenzinhos; usa letraset entre placas de acrílico que se transformam em objetos no espaço; escreve sobre têmpera e folhas de ouro ou com óleo sobre papel de arroz; esboça um ou dois riscos simplíssimos, instáveis, numa composição minimalista que se apresenta como uma proposta de fundo conceitual; usa a cor expansivamente e borradamente quase no mesmo momento em que os concretistas pediam rigor e contenção – enfim, é como se Mira Schendel contrariasse programaticamente a estética dos dois parceiros de exposição.

Arte contemporânea, portanto, é um rótulo complicado e pequeno para designar os três artistas. Suas sensibilidades são distintas, e algumas o tempo todo, ou todas em parte do tempo, encaixam-se mais no programa moderno que no contemporâneo como estilo. São obras, por certo, que se sustentam por si sós, às vezes magnificamente, sem precisar de rótulos (embora pelo menos muitas telas concretistas dos anos 50 raramente alcancem algum significado maior quando expostas individualmente; parecem, antes, destinadas a mostrarem-se em grandes conjuntos, quando conseguem criar um cenário ou ambiente estético, talvez aquele que procuravam com seu ideário moderno-gráfico). As obras dos três artistas podem até mesmo, se postas num arranjo particular, compor um quadro formalmente atraente e aparentemente harmônico – mas enganador quanto à origem e ao alcance de suas respectivas propostas, que mais sugerem uma composição feita com base nelas do que com elas.

Talvez se devessem deixar de lado expressões como instituto ou museu de arte contemporânea ou moderna. Aliás, o Brasil está cheio de MACs e MAMs, sinal de forte carência criativa na hora do batismo. Museus e instituições que têm apenas o nome de pessoas (Guggenheim), nomes genéricos (Metropolitan, Museu de Arte, Paço das Artes) ou ancorados numa referência local extra-artística (d'Orsay) escapam às armadilhas que os outros criam para si mesmos e não aumentam a confusão terminológica que envolve a arte. Mudar nomes firmados é difícil. Mas, para os que vão nascer, é o caso de pensar em alternativas.

Acima, tela de Mira, 1963. *Arte contemporânea* é um rótulo complicado e pequeno para designar os três artistas da mostra

FOTO RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

Imagens de uma história negada

Duas mostras que vão percorrer o país atestam a real e revolucionária influência da fotografia alemã do entreguerras

Por Hugo Estenssoro

Acima, *Lotte*, de Max Burchartz, 1929. Na página oposta, dois nus de Hausmann, de 1930-31; embaixo, à direita, *Cevada*, de Karl Blossfeldt, sem data

FOTOS DIVULGAÇÃO

Não é apenas a história das nações que é escrita pelos vencedores. Há também a história da arte, em que as culturas hegemônicas — muitas vezes até por ignorância do resto — impõem uma visão parcial do desenvolvimento artístico, em que largos setores passam despercebidos ou ficam reduzidos de maneira desproporcionada pela perspectiva adotada. Uma ilustração exemplar desse tipo de fenômeno é o da fotografia alemã do período que vai da Primeira à Segunda Guerra Mundial, ou mais especificamente da República de Weimar até a ascensão de Hitler, durante a década de 20. Duas mostras que podem ser vistas no Paço das Artes, em São Paulo, e até outubro vão percorrer várias capitais do país trazem ao público brasileiro a possibilidade de formar uma clara idéia de um dos momentos mais inventivos e (secretamente) influentes da história da fotografia.

Esse período é com freqüência apresentado por críticos e historiadores — predominantemente americanos — como um mero prelúdio ou antecedente da obra de fotógrafos alemães que concluíram suas carreiras

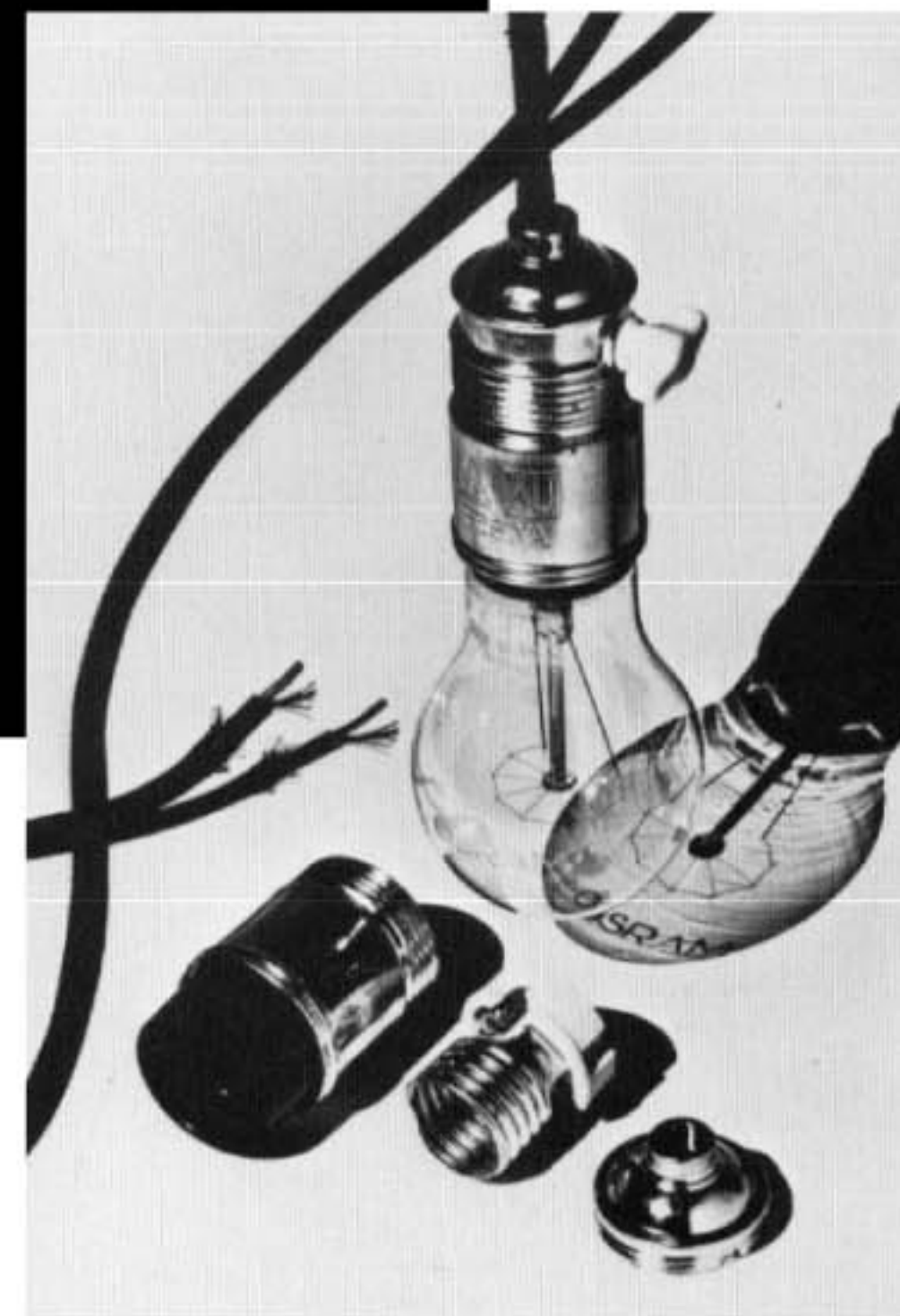
nos Estados Unidos, ou como fator de influência nas correntes e escolas consagradas. Muitos fotógrafos da atualidade, incluídas figuras da relevância de um Ralph Gibson, têm passado (nem sempre de maneira desonesta) por audazes inovadores pelo simples fato de terem continuado ou desenvolvido em seu trabalho as invenções, técnicas, conceitos e ferramentas estéticas dos grandes fotógrafos alemães da época de Weimar. É verdade que as personalidades decisivas do período, como August Sander, Moholy-Nagy ou Erich Salomon, têm sido justamente celebradas em histórias e monografias, mas a obra de figuras dignas de igual sorte, como Raoul Hausmann, Umbo, Felix H. Man e outros menos conhecidos, está ainda por ser reivindicada aos olhos do público em geral.

Os setores mais sofisticados desse público reconhecerão facilmente a contribuição do que poderíamos chamar a Escola de Weimar em vários de seus fotógrafos favoritos — como Cartier-Bresson, André Kertész ou Man Ray — e, de maneira mais difusa, na linguagem visual da publicidade (só Magritte tem sido objeto de uma pilhagem mais sistemática, generalizada e anônima). O fato dessa influência, direta ou indireta, ter permanecido semi-oculta se deve ao caráter quase marginal da cultura alemã em comparação com a francesa primeiro e depois com a americana. É possível, por exemplo, afirmar que a "revista gráfica" moderna, que veicula e consagra como gênero o fotojornalismo, acha sua fórmula primordial nas publicações alemãs do período de Weimar, embora os modelos clássicos sejam a *Vu* parisiense, a *Life* nova-iorquina ou a *Picture Post* londrina. Não apenas são estas últimas cronologicamente posteriores, mas todas elas têm um forte componente alemão, que vai dos editores a muitos de seus fotógrafos-estrela. O mesmo pode ser dito do livro fotográfico.

Abaixo, *Casamento de Camponeses de Westerwald*, **foto de August Sander, de 1912. À direita,** *Jovem do Vale de Guttach*, **de Erna Lendvai-Dircksen, antes de 1930. Sander reuniu uma série de retratos em um volume em 1929, intitulado** *Rosto do Tempo*, **caracterização social da República de Weimar. Em 1934 os nazistas proibiram o livro de Sander. E promoveram o livro que Erna lançou em 1930,** *O Rosto do Povo Alemão*, **em que romantizava os camponeses e os retirava de seu contexto social**

O elemento decisivo, evidentemente, é o fato de que até ainda durante boa parte do século 20 a cultura francesa continuou a ser o ponto de referência mundial, até ser substituída pela cultura de massas americana. Nesse marco, a influência alemã é marginal e visível com nitidez só para o olho educado.

O mais alto nível artístico é perceptível na trajetória estética de Kertész (1894-1985), que, pelo fato de ser húngaro, absorve a influência teutônica como parte integral de sua formação, a introduz na vanguarda artística parisiense dos anos 20 (desde o fotojornalismo de Leica na mão até a quase abstração e a "natureza-morta" em close), para depois terminar sua vida e carreira em Nova York como clássico "húngaro-americano". Porém, já em termos mais gerais, é preciso esperar até o último terço do século 20 para que, com a foto publicitária e a foto "experimental", se torne irrefutável o caráter pioneiro e exemplar da experiência alemã de entreguerras.

As exposições do Paço das Artes dedicadas à fotografia de Weimar e à obra de Raoul Hausmann (1886-1971) ilustram de maneira apenas seletiva esse período. A ênfase dos curadores da mostra na fotografia durante a República de Weimar recai arbitrariamente sobre as atitudes políticas que as vanguardas alemãs assumiram em anos marcados pela Revolução Bolchevique, que pouco têm a ver com as razões puramente estéticas ou históricas que fazem com que hoje nos interessemos por sua obra. O método é tão estéril quanto focalizar a leitura de Eluard ou Breton nas suas relações com o Partido Comunista Francês. Prova disso é que a obra de fotógrafos que desembocaram ideologicamente no fascismo tem uma validez comparável à obra dos progressistas. Em ambos os casos trata-se de uma reação à modernidade industrial, num caso rejeitando-a e no outro celebrando-a. A falta de importância estética do critério fica assinalada pelo paradoxo de que hoje são os progressistas os que rejeitam a modernidade pós-industrial, procurando uma volta à natureza tão falsamente idílica quanto as veleidades ecológico-bucólicas do nacionalismo socialista hitleriano.

Abaixo, foto publicitária de 1929, de Hans Finsler, um dos pioneiros de um até então inédito campo profissional. Outra dimensão do desenvolvimento da fotografia alemã do período é o brilhante nascimento do fotojornalismo moderno. O entreguerras na Alemanha foi um dos momentos mais inventivos da história da fotografia, subestimado por causa da marginalidade da cultura alemã na época

O que fica claro com o acervo da mostra sobre o período de Weimar — especialmente se confrontado com a obra de Hausmann — é que há duas vertentes, uma especificamente alemã, outra com preponderância da vanguarda estética e cosmopolita, cujas veredas se cruzam em alguns casos, mas sem confundir-se. A melhor maneira de aproximar-se talvez seja a de examinar o contexto mais amplo do período weimariano, para depois considerar a trajetória tangencial de Hausmann.

Dois campos ficam claramente delimitados no caso de Weimar. Um é o da tendência que prolonga e enriquece as tendências já tradicionais da fotografia, mudando apenas a ênfase quanto a seus objetivos. As duas figuras-chave dessa vertente são o grande August Sander (1876-1964) e a menos conhecida Erna Lendval-Dirksen. Ambos são retratistas e publicam livros, em 1929 e 1930 respectivamente, que indagam a personalidade nacional num período em que Alemanha procurava seu destino histórico na mais trágica turbulência ideológica do século. Em Sander predominavam as preocupações estéticas (embora seu filho, um socialista, tenha morrido nos cárceres nazistas), e ele se manteve à margem das lutas políticas, o que não impediu que o hitlerismo proibisse suas fotografias. Já Lendval-Dirksen, que era uma "engajada" e procurava nos seus retratos um perfil idealizado do povo alemão, terminou no establishment do Terceiro Reich. As fotos da mostra documentam essas trajetórias paralelas mas contraditórias. Outra dimensão do desenvolvimento da fotografia alemã do período que não procura uma ruptura com o passado, no terreno estético, é o brilhante nascimento do fotojornalismo moderno.

De outro lado temos as vanguardas, intimamente vinculadas ao Modernismo e à eclosão das artes gráficas permitida pela nova tecnologia que impulsionava a imprensa de massas. A sua trajetória percorre a rota que vai desde o Futurismo até a Bauhaus, com incursões pelo Cubis-

mo e Dadá, desembocando numa fotografia "pura" que namora freqüentemente o abstracionismo. Aqui é exemplar, apesar de menos conhecido que o de seu amigo Moholy-Nagy, o percurso estético de Raoul Hausmann. Inventor em 1918 da "fotomontagem" – usando pedaços de fotos e publicações –, em 1921 torna-se membro fundador do Dadaísmo alemão. Logo desde o início, Hausmann procura ultrapassar as limitações tradicionais da fotografia: ele rejeita o elemento mecânico, que se limita a "tomar possessão" das imagens, e busca uma trascendência visual de alcance total.

Desde 1922 Moholy-Nagy tinha obtido imagens fotográficas sem câmera, batizadas "criações luminosas abstratas", e Hausmann encontra com elas seu caminho, com a técnica que chama de "fotogramas". A busca estética de Hausmann não deixa de ser uma reação ao uso industrial da fotografia nas revistas de grande circulação e na publicidade. Ironicamente, graças às fotomontagens e outros "truques", a influência mundial de Hausmann foi sobretudo na publicidade, algo que ele aceitava com equanimidade, chegando a reconhecer os benefícios que a disciplina publicitária trazia a suas pesquisas. Na sua longa vida, Hausmann nunca abandonou a busca da compreensão da realidade visível por meio das imagens e não de meras reproduções. Tentou até eliminar a luz ("photo") da fotografia, inventando a "melanografia" (*melanos* significa *preto* em grego). Finalmente, é com seus fotogramas que Hausmann, a partir de 1946, atinge uma plenitude estética. Então, a República de Weimar e os anos 20 eram um passado distante, e o fotograma era um eco desse passado. Como tantos outros vanguardistas, Raoul Hausmann terminou onde começou.

À direita, de cima para baixo: foto de 1928 de Hein Gorny; *Fotograma*, de László Moholy-Nagy, que desde 1922 tinha obtido imagens fotográficas sem câmera, batizadas "criações luminosas abstratas"; *Jovem no Café*, de Umbo, foto anterior a 1929. Uma das razões da excelência artística experimentada pela República de Weimar foi uma abertura para o intercâmbio de idéias com outros países, internacionalismo que teve seu ponto final em 1933, quando Hitler assumiu a chancelaria alemã. Qualquer forma de experimento plástico e artístico passou a ser tachada de degenerada, e muitos dos melhores fotógrafos alemães emigraram

Onde e Quando

Fotografia na República de Weimar **e** *Raoul Hausmann – Trabalhos Fotográficos*. **De 1º de março a 9 de abril no Paço das Artes (av. da Universidade, 1, Cidade Universitária, USP, tel. 0++/11/813-3627), São Paulo, SP. De segunda a sexta, das 13h às 20h; sábados e domingos, das 14h às 19h. Roteiro da mostra: Belém em abril; Fortaleza em maio; Salvador em junho; Rio de Janeiro em julho; Buenos Aires em agosto; Porto Alegre em setembro; Curitiba em outubro. Patrocínio: Instituto Goethe**

FOTO DONATA WENDERS/DIVULGAÇÃO

Brasiliana revelada

Coleção de obras que retratam o Brasil Colônia é tema de nova pesquisa, livro e exposição

A Coleção Brasiliana, conjunto de 130 obras com paisagens do Brasil Colônia feitas no século 19 por artistas europeus que vieram ao país em missões científicas ou diplomáticas, ganha mostra e livro. Anunciada pela Pinacoteca do Estado para fevereiro, a exposição foi adiada e abre apenas neste dia 13. Até 30 de abril, estarão expostos desenhos, pinturas, aquarelas e gravuras que também são tema de um livro, organizado por Carlos Martins e editado pela Bei, *Revelando um Acervo* (200 págs., R$ 45, patrocínio da Telemar). Desde 1998, o pesquisador Martins coordena uma equipe da Fundação Estudar com o objetivo de conferir dados e classificação de cada peça. A investigação resultou em novas atribuições de autoria e procedência de algumas das obras, que constituem um importante documento iconográfico do cotidiano brasileiro entre 1810 e 1860. Muitas pinturas ainda chegam ao público sem a devida catalogação, com indicações que o grupo não pôde concluir por causa da falta de material disponível. "Estabelecemos relações. A Coleção Brasiliana tinha nomes trocados de pintores, autores desconhecidos, datas erradas. Com o trabalho, nós inserimos o conjunto em um contexto, mas muitas vezes não foi possível chegar a uma conclusão. O livro, com algumas dessas hipóteses em aberto, pode nos ajudar no avanço da pesquisa, já que especialistas do país todo terão contato com telas inéditas", diz Martins, que chegou a estudar história da moda para localizar as vestimentas que aparecem nas obras e associar datas. Um exemplo de retificação de dados é a tela de Joseph Léon Righini, de 1862. Até há pouco tempo estava identificada como uma paisagem de Belém do Pará, cidade em que o pintor e cenógrafo italiano viveu. Um levantamento do roteiro traçado pelo artista naquele ano, somado a uma pesquisa geográfica, comprovou que na verdade a paisagem era de São Luís do Maranhão.

Acima, paisagem agora identificada como *Vista de São Luís do Maranhão*, **de Righini, 1863. No alto,** *Igreja São Sebastião*, **de Johann Steinmann**

A Coleção Brasiliana está há três anos no Brasil, em regime de comodato, na reserva técnica da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo. As obras, reunidas pelo antiquário francês Jacques Kugel, pertencem hoje à entidade francesa Fundação Rank-Packard. Até então, a única notícia de uma exposição do acervo datava de 1955. A mostra pode ser vista na Pinacoteca (praça da Luz, 2, São Paulo, SP) de 3ª a domingo, das 10h às 18h. — GISELE KATO

FOTOS DIVULGAÇÃO

O DESENHO NO ESPAÇO

Edith Derdyk costura as linhas que dão corpo a um novo traço

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

Nascida em São Paulo, em 1955, Edith Derdyk sempre organizou suas atividades em função do desenho: "Busco o entendimento da linha, que é como se fosse um sismógrafo do pensamento", diz. No percurso de seu desenvolvimento artístico, o desenho foi de fato se tornando a grande matriz. Em 1988, a artista passou a uma forma particular de traçar linhas, costurando materiais para formar os traços de desenhos no espaço. Foi a época de sua primeira exposição no Museu de Arte de São Paulo, e a partir daí a linha foi ganhando cada vez mais corpo.

Em seu atelier, um amplo e iluminado galpão no bairro paulistano de Pinheiros, está o caixote preenchido por um longo tubo de plástico transparente, costurado com linha preta, obra criada para uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1994, após uma temporada da artista em Vermont, Estados Unidos. Nos cantos das paredes do atelier, a artista mistura desenhos com lápis, linhas costuradas, placas de acrílico em que desenhos diferentes são sobrepostos, páginas de seu caderno de artista. "Enquanto eu costuro, algo que leva bastante tempo, vou registrando todos os pensamentos, sensações e idéias instantâneas em cadernos." O atelier, onde há vários livros de Paul Valéry, autor de cabeceira de Edith, é o lugar de onde ela só sai para dar aulas ou palestras.

A partir do final dos anos 90, Edith incorporou na criação de suas obras os fios de linhas. Sem plásticos, papéis ou qualquer outro suporte, os fios de tecido tornaram-se o material básico de uma obra que ela define como "situação espacial", intitulada *Rasura*.

O primeiro resultado, que consumiu 22 mil metros de linha preta e 20 mil grampos, foi um campo de tessituras que ocupou a galeria Adriana Penteado, em São Paulo. Na seqüência, Edith usou 60 mil metros de linha, para criar uma obra que exigiu 13 dias seguidos de trabalho, criada especialmente para o espaço do Paço das Artes, em São Paulo. Obras similares foram desenvolvidas para ocupar locais específicos de exibição e apresentadas em várias partes do Brasil, como Porto Alegre, Niterói, Rio de Janeiro, Brasília, e também na Alemanha.

Depois de ter passado uma temporada recente em um castelo na Itália, graças a uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller, Edith Derdyk prepara um livro. Será um livro sobre a construção e desconstrução de suas teias de linhas, que será publicado pela editora Anônima. "É um livro sobre a atitude de criar e soltar essas situações espaciais", diz a artista, que neste ano tem novas mostras agendadas em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Nurenberg, na Alemanha.

A performance de Alex Vallauri

Retrospectiva em São Paulo reúne produção do artista famoso por seus grafites nos anos 80

Quem diria que um dia haveria pessoas com saudades da São Paulo dos anos 80? Havia então alguns cineclubes, nada de "espaços culturais"; exposições, não "megamostras"; e Vila Madalena não era nome de novela da TV Globo. Na lista de best sellers ainda era possível encontrar dois ou três livros de alta qualidade, e editoras como a Brasiliense provavam que era possível fazer sucesso com assuntos "sérios" e autores nacionais. Muita gente "acreditava" na pintura e no romance. A cidade descobria a cultura, antes de ser descoberta pelo entretenimento. E mesmo um grafiteiro podia ganhar status de artista e se tornar personagem urbano.

Alex Vallauri (1949-1987) foi uma espécie de primo pobre de Basquiat, o carbonário grafiteiro americano promovido por Andy Warhol. Vallauri nasceu na Etiópia, estudou em Buenos Aires e veio em 1965 para o Brasil. Terminou sua formação em Santos, onde começou a fazer gravuras sobre o baixo mundo das docas: estivadores, prostitutas, etc. Mas acabou indo cursar Comunicação Visual na Faap, em São Paulo. E em 1985 saltou para a fama com a instalação *A Festa na Casa da Rainha do Frango Assado*, uma deliberada mistura de kitsch e pop, com a personagem — modelada na então desconhecida Cláudia Raia — que se tornaria marca registrada nas paredes da cidade.

A retrospectiva do artista na Galeria Francine (al. Lorena, 1.998, São Paulo, SP), que se abre no dia 15, traz 150 recortes e 35 quadros. Leonilson dos pobres, ele produzia uma espécie de diário sentimental-masô, como na xilogravura *Boca com Alfinete*. Mas o grafite, aplicado com spray sobre uma máscara, é que se tornaria sua técnica popular: numa estratégia de guerrilha, ele saía pela cidade espalhando suas figuras inconfundíveis, fixando na mente um repertório que marcaria época. *Um Diabo — Cupido — Coração* parece dizer que o amor é ridículo mesmo e assim tem de ser assumido. A Rainha do Frango Assado se orgulha de ser suburbana, de viver à margem do "bom gosto" da cidade rica, e reage à ostentação com ostentação: botas pretas de salto alto, telefone vermelho à mão, top de oncinha, óculos de gatinha e cabelos pintados — uma perua pronta para desfilar no Madame Satã, numa época em que clubber não era tribo, era excêntrico mesmo.

Acima, a suburbana Rainha do Frango Assado

Mais performance que arte, mais ação social que inovação estética, o grafite que foi a marca de Alex Vallauri datou, como datou a cidade em que viveu. Não sobrou nada, salvo a história. — DANIEL PIZA

Passagens de Benjamim

Debates e exposições exploram conceitos do filósofo alemão

Walter Benjamim, o filósofo alemão, encontrou na Paris do fim dos anos 20 as ruínas da história da capital do século 19 e localizou seu centro nas passagens comerciais, as galerias que sintetizavam o capitalismo. Até morrer Benjamim trabalharia no livro das *Passagens*, descrevendo esses corredores onde, além de fragmentos da arquitetura urbana, ele via espaços dotados de uma lógica própria, caracterizada por ambigüidades. Há dois anos, baseados no modelo benjaminiano, os críticos alemães Peter Rautmann e Nicolas Schalz publicaram um amplo mapeamento da arte contemporânea. Entre os dias 20 e 24, a convite do Instituto Goethe (rua Lisboa, 974, São Paulo, SP, tel. 0++/11/280-4288) e do Centro Universitário Maria Antônia, da USP (rua Maria Antônia, 294, São Paulo, tel. 0++/11/255-71 82), eles estarão debatendo o resultado de suas pesquisas com especialistas brasileiros, entre eles Olgária Matos, Hans-Joachim Koellreutter e Alberto Tassinari. Com caráter multidisciplinar, *Passagens* terá ainda três exposições, que se abrem no dia 24 e podem ser vistas até 23 de abril. Na Maria Antônia, além de fotos das passagens de Paris feitas no começo do século pelo fotógrafo francês Robert Doisneau, expõem os artistas Nuno Ramos, Rosana Monnerat, José Damasceno, Sandra Cinto e Elaine Tedesco: "As obras, algumas inéditas, refletem as questões desenvolvidas por Benjamim, de interior/exterior, opacidade/transparência, público/privado", diz Lorenzo Mammì, que assina a curadoria com Cláudia Valladão de Mattos. No Instituto Goethe estarão os desenhos do pintor alemão Wolfzarg Schmitz. — GISELE KATO

Abelha, de Rosana Monnerat

FOTOS DIVULGAÇÃO

O LIMITE DA MATÉRIA

Retrospectiva de Nuno Ramos traça o percurso do artista até encontrar uma nova maneira de revelar o substrato das coisas: uma formalização interrompida

Por Lorenzo Mammì

Muitas obras já foram chamadas de "matéricas". A obra de Nuno Ramos, porém, é matérica num sentido peculiar: nele, a matéria não é massa passiva em que o gesto do artista se imprima, como na arte informal; não carrega de imediato um significado místico ou intelectual, como em Beuys ou na Arte Povera; não é mero resto, dejeto, aquilo que de maneira nenhuma pode ser formalizado, como nas mais recentes poéticas do informe. É matéria universal, o substrato amorfo do qual as formas surgem e desaparecem, aquilo que permanece intocado abaixo de nós — o limite do mundo, enfim, se o mundo é feito daquilo que pode ser nomeado. É o que pode ser visto na retrospectiva do artista no Museu de Arte de São Paulo.

Não é tarefa fácil mostrar o que não pode ser nomeado. Não é possível pensar a matéria sem forma. O informe não pode ser imaginado, a não ser como fusão ou dissolução de formas. Entre 1988 e 1991, as pinturas de Nuno reuniam materiais diversificados, que, porém, eram reconduzidos, pelo processo de "pintura", a uma homogeneidade densa e pegajosa. Sedutores e ao mesmo tempo repulsivos, essas obras revelavam a atração aniquiladora que a unidade profunda exerce sobre a diferenciação superficial.

No entanto, ainda havia algo mecânico nesse processo, porque a unidade era obtida graças a elementos aglutinantes, como a tinta e a parafina. Progressivamente, Nuno reduziu a presença deles e passou a trabalhar por simples justaposição. Nos últimos quadros da primeira fase, e sobretudo na nova série dos anos recentes, as cores são mais vivas e contrastantes, e os volumes se projetam com maior decisão. Temos aí coisas que podem ser enumeradas: uma linha, uma superfície; um vidro, um tecido, uma folha. Justamente por isso, porém, é mais assustadora a força com que elementos tão disparatados se reduzem a uma coisa só no ato da visão — não por equilíbrio das partes, mas porque, ao olhá-los, deles aflora uma substância comum.

É uma solução feliz e difícil, alcançada apenas há poucos anos. Antes disso, Nuno passou por uma fase em que os elementos da obra já não se fundiam e confundiam entre si, mas, ao contrário, se enrijeciam em unidades carregadas de significado. É a fase de *111*, *Mácula*, *Craca*, *Via-Láctea* — obras decididamente alegóricas. Na alegoria, o signo adquire uma fisicidade especial, porque o sentido não é compreensível de imediato, mas demanda uma decifração. Os caracteres só ganham corpo se a escrita é ilegível. São exemplares, nesse sentido, os textos em parafinas sobre vidro, produzidos por volta de 1992. A letras são mais corpóreas, justamente porque estão próximas da liquefação. Mais opacas, porque beiram a transparência. A matéria, nesse caso, é o lugar onde o signo escapa ao significado.

Obra sem título de 1998: mármore, vidro soprado e vaselina líquida

Nuno Ramos. Retrospectiva do artista. Museu de Arte Moderna (Parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo). Até dia 19. De terça a domingo

Há, finalmente, as peças em mármore dos anos recentes e, por último, a sugestiva metáfora do *Schakelton* — o título alude a um navegador cujo barco encalhou no gelo da Antártida. Encalhar-se é choque entre corpos e, ao mesmo tempo, fusão que paralisa. A madeira flutuante do casco prende-se à rigidez geométrica da terra. Certamente, há aqui uma agitação que não se encontra nas obras de mármore. No entanto, nestes também há algo de encalhe. O vidro soprado acomoda-se à pedra não porque ali esteja à vontade, mas porque não há outro lugar para onde ir; e a pedra lhe resiste não por vontade de domínio, mas porque é densa demais para se mexer. O polimento contrasta com a definição frouxa dos contornos. Após a metamorfose e a alegoria, Nuno Ramos parece ter encontrado uma terceira maneira de revelar o substrato das coisas: uma formalização interrompida, incompleta. Liquefação e transformação ainda são sugeridas, mas de maneira aforística. O matérico, aqui, está no osso.

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Georgia Lobacheff

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Mostra em Homenagem a Pietro Maria Bardi** *A Virgem em Lamentação* (detalhe) Hans Memling	Museu de Arte de São Paulo (av. Paulista, 1.578, tel. 0++/11/251-5644). O museu, que tem o mais importante acervo da América Latina, foi inaugurado em 1947 e desde 1968 está instalado no prédio projetado por Lina Bo Bardi, marca registrada da cidade.	A mostra reúne 300 obras do acervo do museu relacionadas a Bardi; apresenta uma fotobiografia do professor, documentos, cartas e fotos; um núcleo de livros raros, com cerca de 200 exemplares (a biblioteca do museu começou com a de Bardi) e obras que Bardi doou ao museu, incluindo as peças arqueológicas.	Até 4/4. De 3ª a domingo, das 11h às 18h. R$ 10.	São raras as oportunidades de ver em exposição tantas obras da coleção do Masp, principalmente do núcleo Bardi, formado por peças arqueológicas egípcias, etruscas e romanas.	Na pintura *A Virgem em Lamentação*, do artista flamengo Hans Memling, que viveu entre 1435 e 1494, doada por Bardi ao Masp e recentemente restaurada.	Com 100 páginas. Preço a definir.	A loja do Masp sempre oferece boas opções de livros de arte. O restaurante tem almoço e chá da tarde com música clássica.
SÃO PAULO	**A Arte Sacra de Brecheret** *Soror Dolorosa*, 1919 Vitor Brecheret	No Museu de Arte Sacra (av. Tiradentes, 676, Luz, tel. 0++/11/227-7687, 0++/11/228-5018). O museu acaba de passar por uma reforma que durou 2 anos e já pode sediar exposições temporárias, além de investir mais na programação. Uma atração é o presépio napolitano com 1.620 peças, que ganhou espaço permanente.	Com curadoria de Emanoel Araujo, reúne 30 esculturas e 14 desenhos de Brecheret das décadas de 20 a 50. Patrocínio: Banco Safra, Martinelli Seguradora, A Alternativa, Bureau Digital Bandeirante.	De 3ª a 6ª, das 11h às 18h; sábado e domingo, das 10h às 19h. R$ 4.	A escultura de Brecheret rompe com os valores acadêmicos e explora uma linguagem que incorpora referências de sociedades primitivas. As figuras surgem de formas essenciais, simplificadas.	Em como a obra moderna de Brecheret contrasta com o prédio do século 18, tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional, o Mosteiro da Luz, onde está o museu.	Até o fechamento desta edição, o catálogo não estava definido.	A Pinacoteca do Estado de São Paulo, próxima ao Museu de Arte Sacra, abre no dia 13 a mostra *Coleção Brasiliana*, conjunto excepcional que retrata o Brasil Colônia.
SÃO PAULO	**Os Múltiplos de Beuys** *Evervess*, 1968 Joseph Beuys	Centro Cultural Fiesp, Mezzanino (av. Paulista, 1.313, tel. 0++/11/284-0405). A exposição é promovida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que tem um dos mais importantes acervos de arte contemporânea da cidade.	Mostra com 48 obras do artista alemão Joseph Beuys, sendo sete peças únicas e 41 múltiplos, datados e assinados, com curadoria de Paola Colacurcio e Paulo Reis.	Até 19. De 3ª a domingo, das 9h às 19h.	Beuys desenvolveu a noção de escultura social afirmando que todas as atividades humanas são artísticas. Sua maior contribuição foi a de inverter a mentalidade moderna dando sentido simbólico aos materiais usados em suas obras.	Em como Beuys não trata como suporte o material em suas obras. Seja feltro, gordura ou pedra, ele confere um sentido simbólico aos materiais que usa.	Com preço a definir.	Simultaneamente à mostra haverá exibição de vídeos sobre o artista, de 3ª a domingo, das 10h às 18h. Para um café, o America, na alameda Santos, é boa opção.
SÃO PAULO	**Coletiva** Sem título (detalhe) José Spaniol	Galeria Nara Roesler (av. Europa, 655, tel. 0++/11/3063-2344). Nara Roesler é galerista há 25 anos e prima pela qualidade das exposições que organiza.	Coletiva com curadoria de Katia Canton, reúne obras de oito artistas: Tomie Ohtake, Artur Lescher, Marcelo Silveira, José Spaniol, Alexandre Nóbrega, Maria Teresa Louro, Adriana Rocha e Nina Moraes.	De 16/3 a 7/4.	A mostra, que comemora os 20 anos da galeria, reúne importantes artistas que estiveram ligados à Nara Roesler nesse período. As obras são inéditas e têm por baliza "lápis e papel".	Em como esta exposição explora a idéia de arte como desenho, traço e escritura.	Folder com reproduções. Grátis.	Bem perto da galeria, na mesma avenida Europa, os tradicionais restaurantes Bolinha e Pandoro são boas opções tanto para almoço quanto para happy hour e jantar.
SÃO PAULO	**Fabio Faria** Sem título (detalhe), Fabio Faria	Galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, tel. 0++/11/883-3355). Tradicional galerista do Rio, Cohn já firmou sua galeria em São Paulo com artistas renomados e boas exposições.	Mostra de 12 óleos sobre tela de grandes proporções.	De 17/3 a 8/4. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sábados, das 11h às 14h. Grátis.	É a primeira exposição individual de Fabio Faria, artista que tem se destacado em coletivas na Europa e São Paulo.	No jogo de luzes, sombras e reflexos que Fabio usa em sua pintura. Seus quadros são de interiores vazios; a figura humana, sempre ausente.	Com preço a definir.	Na rua Augusta e imediações da rua Oscar Freire, bem perto da galeria, estão algumas das melhores sorveterias da cidade, como a Sottozero, a Häagen-Dazs e a Parmalat.
RIO	**Ibeu, 60 anos de Arte** *Poema Visual*, 1997 Lygia Pape	Galeria de Arte Ibeu (Instituto Brasil–Estados Unidos), Copacabana (av. Nossa Senhora de Copacabana, 690, 2º andar, tel. 0++/21/548-8332) e Galeria de Arte Ibeu Madureira (Estrada do Portela, 92, Madureira, tel. 0++/21/488-1076).	Uma reunião de 90 obras de artistas que já expuseram nos espaços de arte do Ibeu. De Bruno Giorgi a Lygia Clark, dos modernos aos contemporâneos, é uma panorâmica da arte no Brasil, em homenagem ao espaço onde Carlos Scliar e Iberê Camargo fizeram suas primeiras individuais.	De 15/3 a 20/5. Em Copacabana, de 2ª a 6ª, das 11h às 20h; em Madureira, de 2ª a 6ª, das 8h às 17h.	O Ibeu, criado em 1940, é a mais longeva instituição de artes plásticas no país. A mostra-homenagem representa a reunião de obras capitais da arte brasileira deste século, extraídas de coleções particulares, como a de Carlos Vergara e Chateaubriand.	Nas obras de Maria Leontina, Goeldi, Antonio Bandeira, Portinari e Ivan Serpa. E nos modernistas Anita Malfatti e Lasar Segall.	Com reproduções coloridas e texto da curadora da mostra, Esther Emilio Carlos. Preço a definir.	Cildo Meireles e Luiz Alphonsus, que surgiram no cenário nacional nos anos 70, homenageiam o companheiro de geração, já morto, Alfredo Fontes, remontando sua obra *Supermercado Palácio dos Desejos* em novo espaço: as antigas cavalariças do Parque Lage, no Jardim Botânico (tel. 0++/21/538-1879).
RIO	**Amilcar de Castro** Sem título Amilcar de Castro	Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, tel. 0++/21/232-2213) e praça Tiradentes. Patrocínio: Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural Banco do Brasil.	Mostra de 12 esculturas de aço da produção mais recente de Amilcar, numa continuidade de sua busca formal iniciada nos anos 50, em meio ao movimento neoconcreto. Seis das esculturas estão expostas ao ar livre na praça Tiradentes.	Até 26. De 3ª a 6ª, das 12h às 20h; sáb., de 11h às 17h. Preços a definir.	Considerado por muitos o maior escultor brasileiro vivo, Amilcar não faz uma mostra com tantas obras novas há cerca de dez anos. É uma chance para conhecer o resultado atual de uma longa e sólida trajetória nas artes brasileiras.	Nas esculturas que estão no interior do CAHO, feitas com uma liga mais leve de aço, característica da produção atual do artista.	Com fotos do processo de trabalho do escultor e texto do curador, Ronaldo Brito.	No Teatro Carlos Gomes, na praça Tiradentes, próximo ao CAHO, a peça *O Crime do Doutor Alvarenga*, de Mauro Rasi, fica em cartaz até dia 19.
RIO	**Muntadas: Projetos** *Portrait* (detalhe do vídeo) Antoni Muntadas	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo, tel. 0++/21/210-2188). O museu, que tem projeto de Augusto Reidy, é um dos melhores exemplos da arquitetura moderna do Rio.	Mostra do artista conceitual espanhol. Há cinco instalações: *Portrait*, *Proyectos*, *InteROM*, *Confrontations*, *La Mesa de Negociación* e a inédita *Cimeira*, com fotos do encontro de chefes de Estado no MAM-RJ, em junho do ano passado.	Até 23/4. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 20h; sáb. e dom., das 13h às 20h. R$ 8.	Muntadas iniciou carreira no começo dos anos 70; nos 80 tornou-se conhecido nos EUA e na Europa por usar suportes como vídeos e amplos painéis publicitários com dizeres, aproximando-se da arte irônica e crítica de artistas como Jenny Holzer.	Na instalação *InteROM*: numa sala escura, um computador ligado à Internet dá acesso aos sites criados pelo artista.	Com biografia, reprodução das instalações e textos de críticos.	Veja também no MAM-RJ a mostra de fotografias de Geraldo de Barros, 68 obras do acervo do Museu. Ou vá ao restaurante comandado pelo chef francês Claude Troigros, uma das atrações do MAM-RJ em sua nova fase. O terraço dá vista para a baía de Guanabara e o Aterro do Flamengo.
COLÔNIA	**Mundos da Arte em Diálogo – De Gauguin à Globalização** Sem título (detalhe) Kirchner	Museu Ludwig de Colônia (Bischofsgartenstr. 1, 50.667, Colônia). O museu tem uma ótima coleção de contemporâneos e apresenta boas mostras internacionais coletivas e individuais.	Mostra que reúne 450 obras de 126 artistas, com curadoria geral de Marc Scheps. Ele traçou um perfil histórico dos últimos 100 anos do diálogo artístico internacional como percurso obrigatório para justificar a globalização do fim do milênio.	Até 19. De 4ª a 6ª, das 10h às 18h; sáb. e dom., das 11h às 18h; e 3ª, das 10h às 22h. DM 15 e DM 10.	Além de reunir obras de alguns dos maiores artistas modernos, a mostra homenageia, ainda que indiretamente, o mundo artístico fora do circuito eurocêntrico.	Na imagem feminina vista como musa pelo seu exotismo regional, seja nas obras de Matisse, Kirchner, ou Tarsila do Amaral, com o quadro *A Negra*.	Catálogo com 450 páginas. DM 68.	Dê uma caminhada ao longo do rio Reno, ao lado do museu. Há restaurantes e cafés e boa comida típica local. Aproveite para conhecer a Catedral de Colônia, um dos prédios mais marcantes da arquitetura gótica européia, também ao lado do museu.
PARIS	**Lasar Segall: Nouveaux Mondes** *Rua* 1922 Lasar Segall	Museu da Arte e da História do Judaísmo (71, rue du Temple, Marais, Paris). O museu foi inaugurado em 1998 e é mantido pelo Ministério da Cultura da França, pela Prefeitura de Paris e pela comunidade judaica francesa. Está instalado num prédio do século 17, que era ocupado por artesões judeus e foi restaurado para abrigar o atual museu.	Mostra retrospectiva com 223 obras do artista, já exibida em Chicago e no Jewish Museum de Nova York. Reúne aquarelas, gravuras, pinturas, desenhos e documentos iconográficos. Patrocínio: Banco Safra.	Até 14/5. De dom. a 5ª, das 15h às 18h.	A exposição que Segall fez em 1913, em São Paulo, com pinturas de tendências expressionistas, foi um marco no país. A atual divulgação de sua obra no exterior deve reinseri-lo como grande nome no circuito internacional.	Em como a paisagem brasileira é incorporada em sua obra. Após sua fixação em São Paulo, em 1923, Segall passa a utilizar a cor de forma mais intensa.	Em francês e inglês, com texto inédito de Celso Lafer, sobre o judaísmo na obra de Segall.	A Place des Vosges, no Marais, com cafés, butiques e o parque no centro, é um dos pontos altos de Paris. O Museu Picasso, bem perto do Museu da Arte e da História do Judaísmo, é boa opção para quem quer continuar o ciclo cultural.

(*) Com Redação

FOTOS DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JEAN-JACQUES LIMBOURG/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO/ DIVULGAÇÃO/ DIVULGAÇÃO

Tudo sobre Minha Mãe (com Eloy Azorín), que pode ganhar um Oscar, e Beato (pág. oposta): brilho típico de Almodóvar por um fotógrafo brasileiro

A luz da re novação

O brasileiro Affonso Beato, fotógrafo cinematográfico que trabalhou com Pedro Almodóvar e Glauber Rocha, explica como um ofício pouco conhecido do público está ajudando a construir a estética do futuro em Hollywood e no mundo. Por Flávia Rocha

FOTOS TERESA ISASI/DIVULGAÇÃO / WALTER CARVALHO

O Pedro Almodóvar de *Kika* (1993) não é o mesmo Pedro Almodóvar de *Tudo sobre Minha Mãe* — apontado, até o fechamento desta edição, como favorito ao Oscar 2000, que acontece neste mês, na categoria Filme Estrangeiro. Hoje, o cineasta espanhol está menos kitsch, menos delirante, mais preocupado em explorar os matizes delicados e sutis da alma dos seus personagens. Nesse caminho, que leva a uma mudança não só temática, como também estética, ele recebeu a ajuda de colaboradores importantes: entre eles, o fotógrafo brasileiro Affonso Beato, talvez o técnico fundamental da nova fase, responsável pela luz e as cores dos filmes pós-*Kika* — *A Flor do Meu Segredo* (1995), *Carne Trêmula* (1998) e *Tudo sobre...*

Fotógrafo de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968), de Glauber Rocha, filme que Almodóvar adora, Beato foi apresentado ao espanhol por um amigo comum, como al-

guém que poderia ajudá-lo a se libertar do universo visual estilizado que caracterizava os filmes que dirigia na época. "Com *Kika*, ele chegou ao final de um movimento estético que estava criando, que era muito cenográfico, muito alegórico, e já estava muito longe da realidade", diz. Para trabalhar com Almodóvar, ele trouxe uma bagagem internacional privilegiada, dividida entre o cinema brasileiro e o cinema americano (que o cineasta também adora). Por aqui, trabalhou com Arnaldo Jabor (no curta *O Circo*) e com Cacá Diegues (*Orfeu*), entre outros (atualmente, está fazendo a fotografia de *Deus É Brasileiro*, o próximo filme de Diegues, baseado num conto de João Ubaldo Ribeiro). Nos Estados Unidos, onde reside há 30 anos, entremeados por longas temporadas no Brasil, ele tem sido o parceiro cinematográfico constante de Jim McBride (*A Fera do Rock*) e observador do que aponta — nesta entrevista concedida a **BRAVO!** em seu apartamento, no Rio de Janeiro — como "uma nova possibilidade poética" do cinema: uma estética que cada vez mais aproveita as vantagens do avanço tecnológico e cada vez mais se afasta do mero realismo.

Abaixo, Fernanda Torres em cena de *O Primeiro Pecado*, episódio do longa *Traição* (da produtora Conspiração Filmes), no qual Beato trabalhou. O fotógrafo vê um bom momento na produção atual do cinema brasileiro — nada, claro, que se compare à indústria norte-americana: "Hollywood é impressionante", diz. "Os americanos sabem que este é o século do audiovisual, eles entenderam no começo e se estruturaram para isso"

BRAVO!: Quanto num filme é trabalho do diretor de fotografia?

Affonso Beato: Discute-se muito hoje o conceito de autoria. Desde o Renascimento não existe uma criação tão complexa quanto a que começou cem anos atrás com a invenção do cinema. No Renascimento, um mestre trabalhava com 20, 30 pessoas na pintura de um afresco. Havia equipes que cuidavam só das roupas, outras que cuidavam só dos dedos. O produto audiovisual, para ser concretizado, depende de uma equipe bastante grande e complexa. E muito heterogênea. Algumas funções não têm nada a ver com outras — quem faz a imagem não tem nada a ver com aquele que faz o som ou com aquele que escreve o texto. No final dos anos 50, com a Nouvelle Vague, houve uma ênfase no filme de autor. Desde essa época, tem se dado muita importância à função do diretor de cinema. Eu me pergunto: se o sujeito dirige um roteiro que ele não escreveu, não acontece o mesmo com aquele que faz a fotografia de um filme que ele não dirigiu?

Como o sr. definiria as diferenças entre diretor e fotógrafo?

O diretor é encarregado de construir uma linguagem em cima de um tema. O fotógrafo, em compensação, coloca essa linguagem e esse tema dentro de um "envelope" muito próprio, que ele constrói e elabora. Esse "envelope" é a seara do diretor de fotografia. Em termos práticos, o diretor de fotografia é responsável pela construção técnica e artística da imagem. Mas ele não trabalha sozinho nisso. A construção de uma imagem é um produto da colaboração do diretor, do cenógrafo, do diretor de arte e do diretor de fotografia. O diretor de fotografia, como os outros profissionais, tem de lidar com o pedido do diretor, com os elementos dados pelo diretor.

O sr. trabalhou com dois cineastas que são considerados extremamente autorais, Glauber Rocha e Pedro Almodóvar. Como foi a relação com eles?

Essa analogia é muito pertinente. Eu vejo sempre os dois juntos. Inclusive já disse ao Pedro: "Você não imagina quanto eu vejo Glauber em você". Eles são até meio parecidos, têm os olhos esbugalhados... Ambos têm aquela ansiedade de ver, de conhecer, de dizer as coisas. O Glauber sempre tentou libertar o Brasil, a história do cinema brasileiro em termos modernistas. Quando eu trabalhei com ele, em 1968, ele tinha uma proposta revolucionária, mas num ambiente muito inóspito por causa da ditadura. Glauber já estava dizendo "Abaixo a ditadura!" em *Terra em Transe* (1965) e dizia as coisas de uma forma bem clara, com poucas metáforas. Quando ele filmou *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, passou a ser totalmente metafórico, totalmente simbólico. Ele não tinha possibilidade de dar, digamos, o recado político que queria dar. Tinha cuidado com o que estava dizendo. Antes disso, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), ele estava se libertando em termos de forma.

FOTO CAROLINA FERNANDES/DIVULGAÇÃO

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / KEYSTONE

O que há de melhor em Glauber Rocha, o lado político ou o estético?

Acho que ele trabalhou muito mais no campo artístico do que pôde trabalhar no campo político. Tanto é que a grande reclamação dos franceses, as cobranças ideológicas que fazem, é que, quando Glauber saiu do Brasil, ele continuou metafórico. As pessoas esperavam que ele fosse mais claro. Mas talvez não fosse esse o campo dele. Glauber era um intelectual preocupado com a estética, queria romper padrões estéticos. Acho que conseguiu.

Almodóvar também tem uma estética muito particular.

Ele tem esse extremo amor pelas rupturas da linguagem na história do cinema. Aliás, o ponto que nos uniu foi o filme do Glauber, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Há alguns anos, depois de fazer *Kika*, Pedro entrou em conflito. Com *Kika*, ele chegou ao fim de um movimento estético que estava criando, que era muito cenográfico, muito alegórico, e que já estava muito longe da realidade. Ele estava montando um universo felliniano, bergmaniano, algo bastante próprio. As pessoas não gostavam de *Kika*; nem ele estava gostando mais. Um dia, Pedro comentou com um amigo meu, um amigo comum, diretor da Cinemateca de Madri: "Eu gostaria de ter alguém que me ajudasse a romper com isso". Se não me engano, eles estavam no Festival de Locarno. Então, esse amigo meu, que por acaso, naquele momento, estava do lado de Jim Mcbride, diretor americano com quem trabalho muito, disse: "Por que você não fala com Affonso Beato, o cara que fez o *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*?". Pedro falou: "Pelo amor de Deus, eu adoro esse filme". Fui à Espanha conversar com ele, falar do que gostávamos, de nossas identidades. O entendimento foi imediato. Logo eu comecei a ver locações para o filme seguinte, *A Flor do Meu Segredo*. Uma das coisas que sempre conversamos é que Pedro nunca quis estar ligado a uma corrente estética que, leviana ou superficialmente, chamaríamos de "européia" — à luz européia. É preciso entender que há a Europa Central e a península Ibérica. Almodóvar é muito espanhol e tem uma coisa árabe também. Ele não gosta dos matizes, das sutilezas francesas; ele é ibérico, as imagens são mais definidas, duras, coloridas. Pedro queria isso nos filmes. Eu acho que essa foi uma das contribuições que eu pude dar.

Acima, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, clássico de Glauber Rocha, uma das produções importantes da história do cinema brasileiro, cuja dimensão épica de imagens deve muito a Affonso Beato, fotógrafo do filme. "As pessoas acham que Glauber era um ditador, um tirano. Não era. Ele sabia ouvir, o que é uma certa qualidade do gênio", diz ele. Abaixo, Dennis Quaid em *A Fera do Rock*, de Jim McBride, diretor com quem Beato tem trabalhado em Hollywood

Como foi trabalhar com ele?

Do ponto de vista humano, o Pedro é um pop star, uma figura incrível. Não tem nada de agressivo, nada de maluco; é uma pessoa diferente e carismática, que preza muito a individualidade. Não é fácil, com alguém como Almodóvar, pôr todas as suas idéias no primeiro trabalho. Nós fizemos o primeiro filme, foi ótimo, ele adorou; no final eu já estava convidado para fazer o próximo. Mas digo, sinceramente, que fiz *A Flor do Meu Segredo* muito timidamente.

E depois?

No segundo filme, *Carne Trêmula* — que, aliás, é o de que mais me orgulho —, eu já entrei no projeto desenhando, tratando tudo minuciosamente. Havia confian-

ça total. Fizemos um trabalho muito mais estruturado e expressivo do que em *Tudo sobre Minha Mãe*, o seguinte, que eu adoro. O problema é que *Carne Trêmula* não foi indicado para o Oscar naquele ano. A imagem de Almodóvar é polêmica, mas não se pode ignorar que ele foi revolucionário para o cinema espanhol. Só agora, pela primeira vez, depois de uma trajetória de 13 filmes, ele foi indicado pela Academia Espanhola de Cinema para o Prêmio Goya, o Oscar espanhol (*Almodóvar levou o Prêmio de Melhor Diretor*). Eu gosto de *Tudo sobre Minha Mãe*, evidentemente. É um filme que agrada a todo mundo. Mas *Carne Trêmula*, que não teve essa trajetória internacional, já tinha os elementos para ser indicado.

Você vive há 30 anos em Los Angeles. Seu ambiente de trabalho é tipicamente hollywoodiano?

Eu não vivo num ambiente hollywoodiano, como mostram nos jornais. Eu sou um pintor que vai para onde as tintas existem. Na Idade Média, os pintores iam para os lugares que tinham as melhores tintas, para conhecer as químicas. Hoje vêem-se mais estrangeiros como diretores de fotografia de filmes americanos do que americanos propriamente. Os Estados Unidos sabem absorver essa mão-de-obra especializada. O que eles querem é a participação dos melhores de todo o mundo. Não estou dizendo, com isso, que eu sou um dos melhores do mundo, mas ser aceito em Hollywood é uma prova. Ao mesmo tempo, procuro manter um relacionamento muito estreito com o Brasil. Meus ideais estéticos, minha cultura, a minha vida está aqui. Eu não me interesso de forma alguma pelo glamour hollywoodiano. Los Angeles é uma *company town*, é onde as coisas acontecem. Lá eu me informo, convivo com uma tecnologia mais avançada, consigo fazer alguns filmes. As minhas fontes de inspiração estéticas podem vir de qualquer lugar, do cinema europeu, latino-americano ou mesmo americano.

Como o sr. avalia a atual produção do cinema norte-americano?

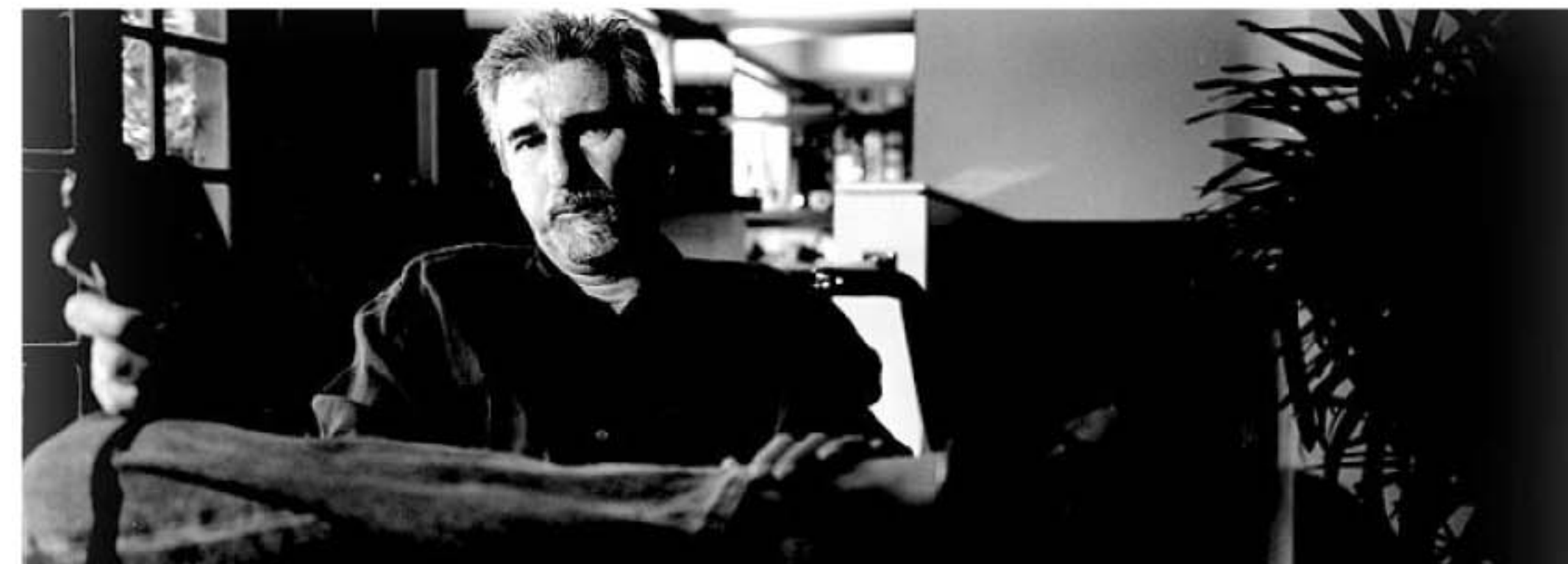
Existe um ponto em comum entre muitos filmes dessa nova safra. O que acontece é o seguinte: os novos processos tecnológicos — que vemos em *Star Wars*, por exemplo –, os efeitos especiais, liberam cada vez mais a cinematografia e o próprio escrever para cinema de um ambiente meramente realista. Com uma câmera panavision, você vê mais do que qualquer ser humano consegue ver, ela é hiper-realista. Uma pessoa não consegue captar tudo que se passa num ambiente. Uma câmera parada registra absolutamente tudo. Não se trata de construir um universo surrealista, como nos filmes de ficção científica. Pode-se partir para uma construção poética da realidade, como está ocorrendo com o novo cinema americano. São filmes que não têm a ver com o realismo da imagem. *Clube da Luta* (*de David Fincher*), por exemplo. Você tem de olhar para esse filme como se estivesse olhando para um quadro abstrato. Aquilo que ele está dizendo não é, necessariamente, aquilo que ele está mostrando. O ambiente do clube da luta, a agressividade, a neurose existem na vida real. São fragmentos de realidade postos numa espécie de afresco, que acentua certos matizes, certos aspectos. Quando o filme foi lançado nos Estados Unidos, eu vi muita gente tentando buscar uma explicação política, ideológica, quando sabemos que isso não vem ao caso. *Beleza Americana* (*de Sam Mendes; ver texto nesta edição*), de certa forma, é a mesma coisa. O filme mostra o cotidiano da classe média, num lugar qualquer dos Estados Unidos. Ali, acontecem, por coincidência, coisas de que você não gosta, mas que podem ser reais. Se é a realidade ou não, não importa. O que o filme está dizendo é: "Atenção! Existe um potencial para que essas coisas aconteçam".

FOTOS DANIEL MARTINEZ/DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS / TERESA ISASI/DIVULGAÇÃO

FOTO WALTER CARVALHO

Algumas das maiores admirações de Affonso Beato (abaixo) no universo do cinema são Bernardo Bertolucci – de quem é amigo e com quem tem "muita vontade de trabalhar" –, o próprio Glauber e Almodóvar: "Pedro e todos em sua produtora são muito generosos", diz. "Do ponto de vista humano, o Pedro é um pop star, uma figura incrível. Não tem nada de agressivo, nada de maluco; é uma pessoa diferente e carismática, que preza muito a individualidade." Na página oposta, a partir do alto, a luz e as texturas escolhidas pelo fotógrafo em momentos recentes do cinema: *Carne Trêmula* (com Angela Molina), *Orfeu* (de Cacá Diegues) e *Tudo sobre Minha Mãe* (com Marisa Paredes e Cecilia Roth)

Nesses filmes, qualquer ação é possível na lógica dos personagens.

Exatamente. Se existe uma lógica realista, se a ação é plausível, não sei se interessa. Foi assim quando eu comecei a ver pintura abstrata. Eu busco faces e imagens numa pintura abstrata ou busco o sentimento, a expressão? Acho que o cinema está sendo levado para outras possibilidades de expressão poética. Num filme, um monstro senta e toma um chá com você. Não interessa se monstros existem ou não. O fato é que o cinema cria a imagem realista dessa fantasia.

O que a literatura já faz há muito tempo...

Sim. O cinema está adquirindo o potencial que a literatura tem. A literatura faz o leitor entrar na cabeça do personagem, saber o que ele pensa, com uma naturalidade incrível. Imaginemos, num livro, a frase: "Eu pensei que ela não fosse abrir a porta, mas ela abriu". Isso é difícil em cinema, não é? Em compensação, o cinema tem outros elementos de linguagem, que mostram coisas que só em filme é possível mostrar. Talvez você não entre no pensamento dos personagens, como em *Being John Malcovich* (*ver agenda de cinema do mês*), uma comédia não muito elaborada esteticamente, mas que tem uma idéia interessante. Os cientistas descobrem um túnel pelo qual se entra na cabeça do John Malcovich e começam a vender a possibilidade de ser ele.

Como você vê os cinemas de estética "alternativa" à de Hollywood, como o francês?

Hoje eu respeito mais o cinema espanhol e o cinema inglês do que o cinema francês. Há um filme francês muito bom agora, estilizadíssimo, *The Girl on the Bridge* (*de Patrice Leconte*). Mas eu não vejo, de um modo geral, bons filmes. O cinema italiano também deu uma parada. Países que têm uma televisão tão ruim, como a Itália e a França, não podem ter um bom cinema. Por que o cinema no Brasil é bom? A televisão brasileira é muito mais interessante do que a televisão italiana, espanhola, francesa. Eu não acho que se tenha um *Orfeu* na França ou na Itália. Pode haver na Inglaterra.

O cinema brasileiro passa por um bom momento?

Sim. A profissão de cineasta é teimosa, existem pessoas com talento. Elas fazem televisão, comerciais e vão tocando seus projetos. Hoje são feitos menos filmes, mas os filmes têm uma qualidade excelente, porque houve uma depuração das equipes. Viu-se o fenômeno *Central do Brasil*, o filme do Bruno Barreto (*O Que É Isso, Companheiro?*), o filme do Fabinho (*O Quatrilho*, de Fábio Barreto), que chegaram até o Oscar. *Orfeu*, que é um filme seriíssimo, com uma temática difícil, foi visto por um bom público no Brasil. ■

Um dia que vale prêmio

Anderson (acima) e o seu filme (em cena, Tom Cruise e Jason Robards): contra as regras de estrutura veneradas por Hollywood

FOTOS DIVULGAÇÃO / CAMERA PRESS

Paul Thomas Anderson fala sobre *Magnolia* – seu primeiro filme depois de *Boogie Nights* –, uma ópera suburbana cuja originalidade pode dar o primeiro Oscar a Tom Cruise

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Por uma dessas ironias cinematográficas, 2000 pode vir a ser o ano em que um dos filmes mais interessantes, originais e significativos da nova safra de cineastas americanos — *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson — seja lembrado unicamente como o filme que deu a Tom Cruise seu primeiro Oscar como ator — e, ainda por cima, ator coadjuvante. *Magnolia* é um filme arriscadíssimo, da duração (mais de 3 horas) à paixão por seu vasto universo de personagens (nove ao todo, todos de certa forma protagonistas) e à peculiar estrutura da sua narrativa, que, como o próprio diretor conta nesta entrevista, deve mais à música que aos modelos de formatação de roteiro vigentes em Hollywood.

Como Robert Altman, Anderson segue de perto as vidas dessas nove pessoas — um guarda tímido (John C. Reilly), uma viciada em drogas (Melora Walters), um veterano apresentador de televisão (Philip Baker Hall), dois meninos prodígios (William H. Macy, Jeremy Blackman), um enfermeiro (Philip Seymor Hoffman) e seu paciente (Jason Robards), uma mulher à beira de um ataque de nervos (Julianne Moore) e um misógino guru da liberação masculina (Tom Cruise). Aparentemente, elas só têm em comum o fato de viver e trabalhar no vale de São Fer-

nando, subúrbio de Los Angeles. Mas, como Krzysztof Kieslowski, Anderson está interessado na sincronicidade, nas coincidências, na trama absurda e lírica da comédia humana – e, para isso, ele levará o drama de seus nove heróis, que dura 24 horas, até resoluções de contornos bíblicos.

Primeiro filme desde o seu surpreendente *Boogie Nights*, de 1998, *Magnolia* é apenas a terceira obra desse diretor-roteirista de 29 anos, nascido e criado nos subúrbios do vale de São Fernando, no seio de uma família tão complicada quanto as que gosta de pôr na tela.

Abaixo, Melora Walters, que interpreta Claudia, uma viciada em drogas. A personagem é "a flor oculta" (a palavra *magnólia*, entre outros significados, é o nome de uma flor) de Paul Thomas Anderson

BRAVO!: Qual foi seu processo para criar um filme que, aparentemente, faz questão de quebrar todas as regras de estrutura que Hollywood tanto venera?

Paul Thomas Anderson: Eu começo, como sempre, fazendo listas. Listas de personagens, de situações, um pedaço de música... Minha idéia, a princípio, era fazer algo super-rápido, que eu pudesse ensaiar e filmar com meus atores de um modo imediato, como se fazia nos anos 70... Mas acho que fui me apaixonando perdidamente pelos personagens e, quando cheguei à página 200 do roteiro, vi que já era tarde demais para voltar atrás, tinha de ir até o fim... Estruturalmente, eu sabia apenas duas coisas quando comecei a escrever *Magnolia*: uma, que eu teria um prólogo. Que eu tinha de começar contando essas histórias absurdas, que basicamente iam dizer ao espectador: olha, aqui estão três histórias muito loucas, mas, se você tiver paciência e esperar, no caso, mais umas três horas, eu vou contar uma história ainda mais louca e estranha. Eu sabia que ia começar fazendo uma promessa e que eu ia ter de cumprir essa promessa no fim. E eu sabia que ia fazer aquela coisa absolutamente absurda no fim. Que aquilo era a catarse final que cumpriria em toda a sua extensão a promessa que eu havia feito no início. Entre uma coisa e outra eu escrevi de uma forma quase linear, conectando os mundos desses personagens. Eu podia ver a história de cada um como se cada um fosse um mundo individualmente delineado. Eu só deixei que cada mundo contasse sua própria história até... Bom, até o que acontece no final.

Você fez referência a *A Day in the Life*, dos Beatles, como o modelo de estrutura que teria usado para escrever *Magnolia*.

Música é tão fundamental para mim... É minha fonte primária de inspiração. O crescendo orquestral de *A Day in the Life* foi uma das forças motrizes de *Magnolia*; era assim que eu via o filme, uma série de crescendos que depois voltavam não à estaca zero, mas a um outro ponto neutro na narrativa, só que um pouco adiante... Mas também as canções de Aimee Mann foram fundamentais. Era como se eu estivesse adaptando as canções dela para o cinema. No fim, roubei uma porção de idéias dela, direto das letras das canções para as cenas. Listas e canções, listas de canções... Esse é o meu processo, até que as listas se transformam num roteiro.

De onde veio o personagem de Tom Cruise?

É uma mistura de duas ou três coisas diferentes e muito interessantes. Um é um sujeito que eu nunca encontrei, mas sobre o qual já li e que ministra de verdade esses cursos de como seduzir as mulheres e coisas do tipo. Você acha esse tipo de coisa anunciada nas últimas páginas de revistas pornográficas. Eu misturei esse tipo de sujeito com dois amigos meus cujos nomes não direi, mas que atravessam a mesma crise existencial em que acho que o personagem de Tom Cruise está. Precisam de alguém que os guie, ou de um tapa na cara, sei lá.

E como você conseguiu Tom Cruise para esse papel?

Ele me ligou porque ele tinha gostado muito de *Boogie Nights*. Ele foi maravilhoso. Eu estava indo para Londres divulgar *Boogie Nights*, e ele estava lá filmando *De Olhos Bem Fechados*. Fui ao set, o que em si mesmo já é um prazer, conheci Stanley Kubrick e Nicole Kidman e pude me sentar com Tom e conversar um pouco com ele sobre como eu estava vendo o personagem, quem esse cara era. Eu ainda não tinha começado a escrever o roteiro e combinei que voltaria a falar com Tom em uns oito meses. E foi o que eu fiz: mandei o roteiro, e foi como um sonho, ele me ligou 24 horas depois já cheio de idéias sobre o personagem. Foi algo extraordinário, de verdade.

Você teve receio de que ele dissesse "não" pelo fato de você oferecer um papel coadjuvante a

Anderson surpreendeu Hollywood com *Boogie Nights*, seu filme anterior, que se passa no universo da indústria de filmes pornográficos dos anos 70. Em *Magnolia*, ele se centra em personagens suburbanos que vivem uma crise própria. "Quero ser coerente com minha idade e minha geração e ser claro também nas minhas dúvidas, nas minhas perplexidades, naquilo que ainda estou buscando", diz ele. "Quero ser claro na minha confusão, porque eu também estou em busca da minha espiritualidade." Indagado sobre se é o tipo de pessoa com "claras opções morais", o diretor responde: "Em alguns pontos, sim, e espero que isso seja transparente no filme. Por exemplo, de forma alguma eu endosso a conduta ou as idéias de Frank T. J. Mackey (*Tom Cruise*)"

O Favorito

Beleza Americana tem as preferências do momento na briga pelo Oscar

O que começou em setembro de 1999 como um filme adorado pela crítica, mas relutantemente colocado nas telas – seu estúdio, o novato DreamWorks, de Steven Spielberg, tratou o título quase como se fosse um filme estrangeiro, lançando-o em pouquíssimas salas –, transformou-se, seis meses depois, na coisa mais próxima de um favorito que esta 72ª edição do Oscar, que acontece no dia 26 deste mês, tem até o momento. *Beleza Americana* – cujo roteiro de estréia é de Alan Ball, um escritor de televisão (assumidamente gay, ainda por cima), e é dirigido pelo também estreante Sam Mendes (inglês e vindo do teatro) – despontou, sem grande dificuldade, como o filme no qual um maior número de pessoas da indústria (de críticos a atores aos correspondentes estrangeiros que lhe deram dois Globos de Ouro em janeiro) encontrou o maior número de virtudes.

E, olhando historicamente, *Beleza Americana* reúne mesmo um conjunto de qualidades apropriado a uma virada de milênio. Sua história básica é de alienação, frustração, descontentamento – o mal do fim do século. Num afluente subúrbio não especificado de uma grande cidade americana, um casal (Kevin Spacey, Annette Bening), ele repórter de uma revista profissional, ela corretora imobiliária, enfrenta o esvaziamento da sua relação, somado a uma aguda crise de meia-idade, enquanto a filha adolescente (Thora Birch) se encanta pelo recluso filho (Wes Bentley) de um vizinho reacionário (Chris Cooper), e uma beldade *teen* (Mena Suvari) insinua-se como suprema tentação.

É um caldo grosso de fermentos contemporâneos, ao qual Ball acrescenta uma farta dose de discussão sobre identidade sexual e que Mendes trata com a delicadeza de quem se acostumou a extrair magníficas performances teatrais de estrelas hollywoodianas – como Nicole Kidman em *The Blue Room*, na Broadway. Produzido por uma dupla também estreante – Dan Jinks e Bruce Cohen –, *Beleza Americana* tem todas as características do filme independente de luxo, do orçamento – US$ 15 milhões, minúsculo para um estúdio – ao elenco homogêneo e ao cuidado de que a obra passasse para a tela intacta, sem a habitual maratona de "revisões" que é praxe em Hollywood. "Alan não estava interessado em quem podia pagar mais, mas em quem respeitasse a visão dele", diz Cohen. "O que batia inteiramente com nosso ponto de vista – razão pela qual colocamos Sam à frente do projeto e brigamos a cada passo por autonomia e respeito."

Num ano em que o Oscar mesmo parece disposto a se reinventar, sob o comando (inédito) de uma dupla de cineastas – o casal de produtores Richard e Lili Zanuck (*Conduzindo Miss Daisy*), que já baniu números de dança e colocou os espertos Quincy Jones e Don Was no comando artístico –, *Beleza Americana* pode ser, acima de tudo, o filme certo no momento certo. – AMB

Kevin Spacey em cena de *Beleza Americana*: filme certo no momento certo

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTOS LOREY SEBASTIAN/DIVULGAÇÃO

ele, o maior astro de Hollywood?
Essa era a menor das minhas preocupações. Na verdade, eu sempre achei que ele apreciaria o fato de estar livre da responsabilidade de "carregar" um filme, de poder trabalhar livremente um personagem e ficar num set apenas três semanas, o que é o exato oposto do que ele faz normalmente. E eu sei que foi isso que ele achou da experiência toda.

Os personagens do filme estão em crise, e essa crise é, em essência, moral: eles buscam um centro ético na vida. Você é o tipo de pessoa que tem claras opções morais?
Sim e não. Em alguns pontos eu sou absolutamente claro, e eu espero que isso seja transparente no filme. Por exemplo, de forma alguma eu endosso a conduta ou as idéias de Frank T. J. Mackey (*Tom Cruise*). Eu faço questão de que, no fim do filme, ele receba um tapão no alto da cabeça, por assim dizer, de forma que todas as mentiras que ele disse durante o filme inteiro sejam destruídas e ele tenha de encarar quem realmente é. Mas eu também quero ser coerente com minha idade e minha geração e ser claro também nas minhas dúvidas, nas minhas perplexidades, naquilo que eu não sei, que ainda estou buscando. Quero ser claro na minha confusão, porque eu também estou em busca da minha espiritualidade.

Qual a importância da paisagem urbana do vale de São Fernando no seu trabalho?
Ah, essa é uma pergunta boa demais, boa demais! Eu sou do vale. Eu nasci no vale. Eu coloco meus filmes no vale porque é o que eu conheço, o que eu sou, de onde eu venho. Além do mais, sou muito preguiçoso e não gosto de filmar longe da minha casa. Gosto de dormir na minha cama toda noite quando estou filmando. Mas, sem querer parecer pretensioso demais, o vale para mim é o verdadeiro caldeirão de misturas de Los Angeles. Los Angeles é uma cidade em que há uma intensa segregação, e é no vale que se encontram os bolsões de verdadeira integração, conexões humanas que certamente você não acha em nenhum outro lugar da cidade. O vale também é um lugar repleto de personagens secundários, de marginais dessa coisa luminosa e fosforescente que é o mito de Hollywood. Não é Hollywood, não é a anti-Hollywood, é a margem de Hollywood, que é muito mais interessante. Pelo menos para mim. Para mim, o vale é intensamente cinematográfico.

O Que e Quando

Magnolia, de Paul Thomas Anderson. Com Tom Cruise, Melora Walters, Julianne Moore, Philip Seymour Hoffman e William H. Macy, entre outros. Estréia no Brasil prevista para maio

Quem ou o que é Magnolia?
Muitas coisas — e, sinceramente, algumas delas são pretensiosas pra burro. Espero que você não se chateie... Bom, Magnolia é uma rua no vale. É a principal artéria transversal do vale. Magnolia também é uma flor. Duas personagens do filme têm nomes de flor, Lily (*lírio*) e Rose (*rosa*). Para mim, Claudia, a personagem interpretada por Melora Walters, é minha flor oculta, a minha magnólia. A pessoa que ela é no fim do filme, a coragem no seu coração... Isso é magnólia para mim. Além disso, durante algum tempo os cientistas acreditaram que a casca da árvore da magnólia contivesse elementos químicos que podiam ser usados no tratamento do câncer. Ainda estão pesquisando essa possibilidade, e, num filme em que o tema do câncer aparece proeminentemente, essa conexão — que eu descobri quando já tinha escrito o roteiro — me pareceu superinteressante. E ainda existe um lugar mitológico chamado Magonia, que é o país para onde iriam os navios que desaparecem no mar... Eles vão para Magonia, e, um belo dia, uma âncora cai do céu... Essa história eu também li enquanto escrevia o roteiro e pesquisava *faits divers*, a história de uma âncora que caiu do céu na Suécia. Mas estou ficando obscuro demais, não? Magnolia, sobretudo, é uma palavra bacana.

Nesta página, de cima para baixo, em cena: Julianne Moore; Philip Baker Hall e Eileen Ryan; Craig Kvinsland, William H. Macy e Henry Gibson. No filme, aparentemente, eles só têm em comum o fato de viver no vale de São Fernando, onde Anderson mora na vida real

Adeus, Velho Establishment

A compra da Time Warner pela AOL e a movimentação no Sundance Festival anunciam os valores de um admirável novo mundo em Hollywood

Quando, em meados de janeiro, foi anunciada a aquisição do grupo Time Warner pela America Online, a reação em Hollywood foi menos de espanto do que de uma estranha resignação. Como se todos tivessem percebido os sinais no ar, acumulando-se numa inexorável tempestade ao longo do horizonte — o modo como *A Bruxa de Blair* encontrou sua platéia na Internet; o número de executivos do segundo e terceiro escalão que, a cada mês, abandonavam seus empregos em Los Angeles para participar de novas companhias nas redondezas do Vale do Silício; a lenta, mas definitiva maneira pela qual a palavra "conteúdo" (significando algo impalpável, que pode ser transmitido digitalmente) substituiu a palavra "produto" (algo tridimensional, a ser negociado fisicamente) como sinônimo de "filme", "vídeo", "disco".

Quando, um mês depois, Robert Redford, patrono oficial do Bem na indústria, usou essa mesma palavra — "conteúdo" — em seu discurso de abertura do festival Sundance, para definir aquilo que valia a pena defender no "mundo mutante do show business", foi como se o último prego tivesse sido martelado no caixão da Velha Hollywood: adeus, velho establishment; olá, admirável mundo novo, inaugurado precisamente num ano cheio de zeros, ano tábula-rasa, propício para primeiros passos.

A derradeira questão em aberto — quem teria o controle desse universo em mutação — foi respondida, ainda que provisoriamente, pelo acordo AOL—Time Warner. Não, não era o gigante de mídia e entretenimento que devoraria os novos caminhos da distribuição de "conteúdo": era exatamente o contrário — a cauda que abanava o cachorro, os novos meios de distribuição assumindo o poder sobre os provedores de "conteúdo". Sundance não fez outra coisa senão comprovar a tendência. Varrendo as ruas, vielas, bares e salas de projeção de Park City estavam não apenas os habituais executivos de aquisição de distribuidores "tradicionais" (com a notável ausência de Harvey Weinstein, da Miramax, o homem que em geral provocava os duelos com seus rivais sacudindo milhões de dólares na frente de cineastas estreantes e desconhecidos), mas representantes de 86 empresas da Internet, um número quatro vezes maior que o de 1999 e dez vezes o de meros dois anos atrás.

Era o novo mundo do entretenimento em ação, em busca de "conteúdo" para os novos sites audiovisuais, como AtomFilms, eFilmstore, Ifilm e Mediatrip: desde cobertura do próprio festival, capturada em diminutas e eficientes câmeras digitais, até a aquisição de curtas, provavelmente o segmento do mercado de produção que mais tem crescido nos últimos 18 meses.

Robert Redford, o patrono do Sundance Festival, sorri para o novo "conteúdo" que impera na indústria norte-americana: a edição deste ano foi o simbólico último prego martelado no caixão da Velha Hollywood. Nos bastidores do festival dos independentes estavam não apenas os habituais executivos de aquisição de distribuidores "tradicionais", mas representantes de 86 empresas da Internet, um número quatro vezes maior que o de 1999 e dez vezes o de meros dois anos atrás

A lógica é simples: pelo custo irrisório de US$ 500 mais participação na renda dos acessos ao site, um e-distribuidor compra um curta para exibição imediata na Internet — à diferença do desembolso de US$ 1 milhão, mais uma verdadeira via-crúcis de negociações com exibidores e donos de cinemas, que um distribuidor "normal" precisa enfrentar no processo de colocação de filmes em circuitos "tradicionais". Bom negócio para o e-distribuidor, excelente negócio para o cineasta, que recupera rapidamente o seu (reduzido) investimento inicial (a média de renda para os produtores de um curta exibido na Internet é de US$ 50 mil) e põe seu filme rapidamente no circuito, ao alcance não apenas do público, mas, o que é ainda mais importante, do meio, abrindo portas para agentes e propostas de maior vulto.

E sem esquecer que, enquanto os e-distribuidores passavam o pente-fino em Sundance, Eduardo Sanchez e Daniel Myrick, os responsáveis por *A Bruxa de Blair*, anunciavam seu projeto seguinte, *The Heart of Love*. O filme ainda não tem elenco ou

NOTAS

Passos rumo ao limite

O russo Alexander Sokurov, herdeiro solitário da tradição dos filmes "de fronteira", credencia-se como nome importante no cinema contemporâneo. Por Fernando Monteiro

Sempre me impressionou que um filme como *Limite* (1931) – objeto estranho e não identificado – marcasse uma das fontes nascedouras do cinema brasileiro. Obra-prima de Mário Peixoto (não hesitei em votar nela – ao lado de *Cidadão Kane* – numa pesquisa sobre "o filme do século"), *Limite* tornou-se o único título do cineasta e, desde a sua *ilha* de solidão estética, não deixou descendência cinematográfica.

Com o filme de Mário Peixoto, o cinema da "Ilha Brasyl" parecia que ia nascer também para as mais altas invenções de Orfeu – mas o que se viu foi ficar *Limite* como fonte e poço seco, cercado das águas rasas, de outras vertentes, que prevaleceram sobre o seu ponto de partida e chegada a si mesmo, Ilha Grande numa ilha pequena. O cinema que, aqui, depois se "desenvolveu" tomou o rumo anti-Peixoto, por excelência. Glauber Rocha, por exemplo, antipatizava com *Limite* como filme "formalista", fazendo-lhe apenas alguns elogios que a excepcionalidade da obra arrancaria até de um cego cultural de nascença. Seja como for, o fato é que fomos perdendo de vista a ilha, o mar daquele filme imenso – para vir a desaguar, agora, na piscina vazia (de forma e de pensamento) do que fazemos, atualmente, em termos de cinema.

Mas não pretendo me ocupar disso. Nem, propriamente, de *Limite* – que extasiou Eisenstein, em Londres (o que talvez explique os tais elogios de Glauber, sabedor do entusiasmo do cineasta russo pelo filme brasileiro mais incompreendido de todos os tempos). Meu assunto é menos o filme do que a solidão de filmes como o de Peixoto – que, mesmo "lá fora", não encontra muitos similares da sua experiência radical, de "fronteira", de limite, literalmente, do uso da imagem pura, conectada com a mente.

Mesmo agora, por ocasião da enquete que respondi pondo *Limite* ao lado de *Kane*, ainda mais uma vez me esforcei na busca de obras assemelhadas à do brasileiro – e tive de me contentar não com filmes inteiros, mas com partes de Dreyer, de Vigo, de Straub e do recém-morto Bresson. No confronto com o "cine-poema" de Mário (no dizer de Saulo Pereira de Mello) – *canhestramente* realizado por um grupo de rapazes do Rio de Janeiro, que incluía o fotógrafo Edgar Brazil e o futuro romancista Octávio de Faria –, só esses cineastas-mestres, em alguns momentos suspensos, de obras escolhidas, apresentam-se para ombrear com a radical criação de Peixoto e seus amigos filmando, parece, em estado de completa "inocência". Quem *mais*, eu me perguntava, no cinema recente, para ombrear...?

FOTOS DIVULGAÇÃO

Foi nesse momento que o nome de Alexander Sokurov veio à tona, entre as marés vazantes do milênio, como um retardatário herdeiro de *Limite* (por absurdo que pareça – e sem que o cineasta russo precisasse conhecer, é claro, o filme-limite do brasileiro). Na arte, os casos extremos, as revoluções profundas, as rupturas permanentes se comunicam fora do espaço e além das barreiras do tempo. Alexander Sokurov, como artista, tem, de fato, afinidades com aquela primeira *água* do Cinema sonhado pelas líquidas imagens do nosso "cine-poema". O seu diálogo com a obra de Mário se faz pela exigência de *narrar* o pensamento (pelo meio icônico), como *Limite* narra – e como o maravilhoso *Mãe e Filho*, de Sokurov, *pensa*. Desse modo, o meu assunto é, na verdade, Sokurov – o "sucessor" de Andrey Tarkovsky, para alguns –, o cinema russo metafísico (e não "formalista") e a transcendência de narrativas no interior da consciência imersa na realidade "abstrata" que transforma espaço em tempo (e vice-versa). Ou seja, *Mãe e Filho*, esse *Limite* russo e recente.

A obra-prima de Sokurov foi exibida, no Brasil, na Mostra Internacional de Cinema São Paulo, em 1998 (assim como o seu mais recente filme, *Moloch*, veio para a mostra paulista do ano passado). *Mãe e Filho* foi também apresentado na TV Cultura, com Leon Cakoff falando em "paisagens lindas, poéticas" e devedoras da "pintura romântica alemã", etc. Claro que há beleza – e muita – no filme, mas essa beleza é função e, sob a carga *mentale*, se torna quase incidental (como também a influência da "pintura de Caspar David" – e daí?)... Sokurov não é menos que indiferente a todas as idéias feitas que suscitem seus filmes nas cabeças dispostas a colocar etiquetas a torto e a direito. Nenhum *a priori*, nenhuma regra ou convenção – escrita ou não – preocupa esse cineasta nascido numa pequena vila da Sibéria (1951) e entregue à investigação da "vida da alma" (para a qual as imagens, segundo ele, se prestam mais do que as palavras). Sua *pietà* põe a Mãe doente inversamente no colo do Filho durante quase toda a "narrativa" de um longa-metragem que dura 70min. Não mais, não menos, porque o tempo de projeção de um filme, para ele, "é uma questão de *moral*, e jamais um problema de assunto ou de meios". Tanto que *Voie Spirituelle* (sem título em português), em compensação, tem quase 5 horas – e ambos contaram com o roteiro de Yuri Arabov, colaborador permanente de Sokurov (e roteirista premiado por seu trabalho em *Moloch* no mais recente Festival de Cannes). Em ambos, a indiferença também para com o que nos pareça "lentidão" (?), mas que, nas suas produções, não está a serviço de embustes vanguardeiros ou de máscaras para o vazio do pensamento. O cinema desse russo nascido "numa região lenta", a meu ver, não se acomoda, inteiramente, sequer com a propalada linhagem de "sucessão" do mestre Tarkovsky.

Como no caso dos pintores românticos alemães (e outros), há uma influência admitida, sim, um certo parentesco da mente interrogativa, naturalmente... Mas Sokurov me parece menos "russo" e *bem* menos literário do que o diretor de *O Sacrifício*. E é, também, mais "religioso" – no sentido de religiosidade cristã e cósmica ao mesmo tempo – na câmera que capta a natureza de modo mais misterioso e vital do que a do "mestre" reconhecido (e *homenageado*: Alexander Sokurov dedicou um dos seus filmes a Tarkovsky). O uso do som e dos diálogos, das palavras, na obra do "discípulo", é diferente do silêncio de *O Espelho*, por exemplo. Em *Mãe e Filho* o som é "abstrato" (na verdade, é *silêncio*) e perfeito na função, destacada por Sokurov, de resgatar a imagem "seqüestrada pela mediocridade abrumadora do nosso tempo que destruiu a harmonia visual". Para Sokurov, a contemporaneidade tenta "destruir o verdadeiro cinema", e há, assim, um paradoxal som "silencioso" em *Mat' I Syn* – e a imagem, rarefeita, é deformada em anamorfoses e céus e paredes irreais, mas nem de longe o efeito é "onírico", sentimentalmente, num certo sentido limitativo que aproxima a arte da fraqueza (mas não da força) dos sonhos. Aqui, também se poderia dizer o mesmo da força (e da fraqueza) da pintura – se Sokurov não tornasse tudo uma terceira qualquer coisa que é puro cinema. Nele, há um "reacionário" de vanguarda que pratica um cinema de poesia visionária voltada a um futuro que ainda não compreendemos. "O futuro tem um coração antigo" poderia ser a epígrafe (de Carlo Levi) ao filme-mito que ele tenta construir, como Mário Peixoto compôs o seu "cine-poema" no Brasil de final dos anos 20.

Sokurov (abaixo) e seus filmes *Mãe e Filho* (acima) e *Moloch* (página oposta): além do rótulo de "herdeiro de Tarkovsky"

Principalmente por isso, Alexander Sokurov se torna aquele quinto cineasta que eu permanecia esperando, para encher pelo menos uma mão de admirações na cinematografia internacional, também mediocre e rasteira neste momento. Portanto, atenção para a velha Mãe Rússia: existe lá um filho das solidões da Sibéria no caminho de avançar, quem sabe, um passo além do – para mim – "filme do século" já recuado.

Bresson por Bressane

O cineasta brasileiro homenageia o francês e filma Nietzsche e Cleópatra

Venerado por Júlio Bressane, Robert Bresson, que morreu em dezembro, pode ganhar uma homenagem à altura. O diretor brasileiro prepara uma análise da obra do seu colega francês em película. "Quero identificar os lugares-comuns e incomuns a que ele recorre, valorar os enquadramentos, como entradas e saídas de portas, olhares através de janelas, objetos substituídos pela câmera", diz. Além disso, mais de cem páginas sobre a obra de Bresson se espalham pela casa de Bressane aguardando publicação. Os textos, que o cineasta vem chamando de *Bresson ao Léu*, devem seguir *Cinemancia*, coletânea de seis ensaios seus a ser publicados pela Imago, um deles intitulado *O Homem de Olhos Doces* e dedicado ao francês.

Também fazem parte dos planos de Bressane um filme sobre a passagem de Nietzsche por Turim, no fim do século passado, e o longa *Cleópatra*. O primeiro – produzido com auxílio da mulher, Rosa Dias, especializada no filósofo, em apenas uma semana de filmagem, em setembro, na Itália – tem Fernando Eiras no papel do pensador alemão; já em *Cleópatra*, segundo Bressane, "o signo feminino mais desafiador" será dividido em três: o de Júlio César, o de Marco Antônio e o da morte, cada um representado por uma atriz diferente. Até agora, só uma foi escolhia: Paloma Duarte. – DENISE LOPES

Bressane (no set de *São Jerônimo*): projetos

Praia em São Paulo?

Os melhores e piores filmes estrangeiros sobre o Brasil em mostra no Rio

Como o cinema estrangeiro filma o Brasil? Esse é o mote do ciclo *Brasil: O Olhar Estrangeiro*, de 23 deste mês a 2/4, no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio). Na programação, 19 longas de ficção: *Voando para o Rio* abre a mostra, que segue com *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, *Um Samurai em Copacabana*, de Katsumi Iwauchi, e outros. Clássicos do mau gosto, como *Orquídea Selvagem*, ou produções que cometem erros retumbantes, como *Próxima Parada: Wonderland* (uma "praia na capital de São Paulo" é citada), também não foram esquecidos. "Não privilegiamos nenhum tipo de filme", diz o curador e professor de cinema Tunico Amâncio, que está lançando em livro *O Brasil dos Gringos*, tese de doutorado (USP) sobre o tema. – DL

Abaixo, *A Floresta de Esmeraldas* e, à esq., *O Prisioneiro do Rio*: no ciclo

Filmes do mundo

Ciclo tem cinema da Ásia, Europa e América

Filmes asiáticos, latino-americanos, norte-americanos e europeus de diferentes épocas estão na programação deste mês do Centro Cultural São Paulo. Ao todo são cinco ciclos. Até o dia 5, acontece a mostra de cinema japonês *Idílios do Levante*. De 8 a 19, *Cinema Cubano: 40 Anos a Utopia Continua* é uma amostra da cinematografia cubana das quatro décadas recentes, incluindo a comédia *Plaff*, de Juan Carlos Tabio, em que assassinos usam ovos como armas. De 21 a 26, a série *Símbolos Vivem mais que Homens* – com debates e exibição de filmes – tem como tema a simbologia de obras como *O Sétimo Selo*, de Bergman, *Ana e os Lobos*, de Carlos Saura, e outras. De 28/3 a 2/4, alguns dos novos filmes colombianos integram o ciclo *Colômbia a 24 Quadros*; e outros da produção vietnamita compõem *Vietnã na Ribalta*. – FLÁVIA ROCHA

FOTOS DIVULGAÇÃO

ENTRE A PARALISIA E A ALUCINAÇÃO

Em *Medo e Delírio em Las Vegas*, Terry Gilliam reforça a idéia de que se vive entre possibilidades aparentemente distintas da mesma prisão

Por Michel Laub

Depp no papel de Thompson: humor cáustico e virtuosismo desconcertante

Drogas e álcool são fonte de liberdade ou prisão, e isso não é exatamente novidade. A modificação artificial de um estado psíquico pode melhorar a realidade ao redor ou causar dependência, dar imenso prazer ou impossibilitar o convívio, cumprir uma forma específica de transcendência ou estabelecer o impasse – e essa cadeia de possibilidades, fundada na quantidade consumida, na predisposição do usuário e na própria qualidade do produto, digamos assim, dificilmente é tratada pela ciência ou pela arte sem uma considerável dose de preconceito. Ou se cai no moralismo, que pinta o fenômeno com tintas punitivas, como se fumar um baseado fosse o primeiro passo rumo ao inevitável fim, ou se empresta um status indevido, antes de tudo anacrônico, a uma atividade que nada tem, ou deveria ter, de glamourosa.

Drogas e álcool não são o único tema de *Medo e Delírio em Las Vegas*, mas o fato de aparecerem no filme sem que fosse preciso alijá-los de nenhuma dessas facetas já é um grande início. Terry Gilliam, um diretor com coragem suficiente para levar ao cinema o livro autobiográfico de Hunter S. Thompson, vê a trajetória de um jornalista (Johnny Depp, alter ego de Thompson) e o seu "advogado" (Benicio Del Toro) como um mergulho – idéia que está no título do livro – no "coração do sonho americano". Os dois estão em Las Vegas para reportar uma corrida de motos (mais tarde, uma convenção de policiais especializados em narcóticos) e dar cabo de uma hipotética missão ligada ao tráfico. Durante todo o tempo eles tomam, cheiram, injetam e fumam o que vai aparecendo pela frente. O equilíbrio que Gilliam dá à trama não deixa que haja julgamento: os personagens são punidos e não são, safam-se ou não, dependendo da leitura que se fizer.

O "sonho americano" que aparece no filme é a imposição de um estado de coisas paralisante, com regras muito particulares, uma conformação social que abraça o kitsch dos luminosos de hotel e das famílias entediadas, a cobiça e o mau-caratismo, Nixon e o agente laranja, mas rejeita a diversão, o extravasamento, a possibilidade de arrancar da vida um pouco de aventura e graça. O "sonho" é um mundo rombudo, coercitivo, que, como alternativa, só oferece o circo dos horrores dos estados alterados da mente – a paranóia, o delírio próximo da morte, as ressacas monumentais. Não há meio-termo. Não existe paraíso à vista.

Esse não é um território novo para Terry Gilliam: *prisão* é um conceito presente em vários de seus filmes recentes. O pesadelo burocrático de uma possível sociedade do futuro, em *Brazil* (1985), nada mais faz do que prestar tributo à idéia kafkiana de armadilha; em *O Pescador de Ilusões* (1991), o desequilíbrio psíquico dos personagens de Robin Williams e Jeff Bridges deve-se, em ambos os casos, a traumas que os deixam presos ao passado; mesmo com a possibilidade tecnológica de manipulação da história, a humanidade permanece encarcerada a um destino em *Os Doze Macacos* (1995). Quando transporta essa noção para os anos 60 – época em que se passa *Medo e Delírio* –, é como se fosse preciso desmistificar a década mais celebrada da história moderna do Ocidente para provar, mais uma vez, que não existe, nunca existiu nem nunca existirá saída possível.

Mas Gilliam não o faz com rancor, como vingança: usa um humor cáustico, delicioso, e o virtuosismo desconcertante dos movimentos de câmera, suas marcas características, o que torna o filme, se não um exercício esperançoso, ao menos uma peça agradável, capaz de afastar o abatimento inevitável por duas horas que seja, como numa espécie de torpor. Só que sem ressaca.

Medo e Delírio em Las Vegas, de Terry Gilliam. Com Johnny Depp, Benicio Del Toro, Tobey Maguire e outros. Adaptação do livro *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream* (Medo e Horror em Las Vegas: Uma Jornada Selvagem ao Coração do Sonho Americano), de Hunter S. Thompson. Em cartaz

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**A Nuvem** (*La Nube*, Argentina/ França/Alemanha/Itália, 1998).120 minutos. Drama.	Direção: do argentino Fernando Solanas, que fez *Tangos – Exílio de Gardel*, entre outros. Produção: Cinesur (Ar.), Les Films de Sud (Fr.), Continent Film (Al.), Bim Distribuzione (It.).	Eduardo Pavlovsky, **Angela Correa** (*foto*), Leonor Manso, Franklin Caicedo, Carlos Paez, Luis Cardei.	Histórias individuais que se entrecruzam e traçam um painel de Buenos Aires e da Argentina por meio de uma característica comum a todos os personagens: o amor ao teatro.	Solanas se firmou como diretor engajado, integrante de uma vertente política do cinema. Vale conferir se essas referências resistem numa época em que andam um pouco fora de moda.	Na trilha sonora. Solanas compôs o filme como "uma estrutura musical". Uma das músicas, *Digan No*, foi composta pelo próprio diretor.	"Não é um espetáculo agradável de ver, não é um exemplo para as novas gerações. Mas é de uma conseqüência artística formidável. Porque, à diferença de seus personagens, Solanas é um cineasta de categoria, um criador original." (Quitín, *Trespuntos*)
NO BRASIL	**Aimée & Jaguar** (Alemanha, 1999). 2h05. Drama.	Direção: Max Färberböck. Roteiro: Max Färberböck e Rona Munro.	**Maria Schrader** (Jaguar), **Juliane Köhler** (Aimée), Johanna Wokalek, Hike Makatsch, Elisabeth Degen e Detlev Buck.	A história de amor entre duas alemãs em 1943, durante a 2ª Guerra Mundial. Uma é casada com um soldado nazista e mãe de quatro filhos; a outra, judia e engajada na resistência antinazista. Baseado no livro em que a jornalista Erica Fischer descreve a história de Lilly Wust e Felice Schragenheim.	O filme é comovente, e as atrizes levaram o Urso de Prata por suas interpretações no Festival de Berlim de 1999.	Nas referências históricas. O filme reconstitui, sob um ângulo poucas vezes visto, um pouco do caos do fim da guerra na Alemanha.	"A história real de um breve mas intenso caso de amor lésbico entre uma conservadora dona de casa alemã e uma audaciosa judia de numa organização clandestina da resistência em Berlim." (Derek Elley, *Variety*)
NO BRASIL	**Cruz e Sousa – O Poeta do Desterro** (Brasil, 1999), 1h26. Documentário/ drama.	Direção e roteiro: de **Sylvio Back** (*na foto, durante as filmagens*). Produção: Usina de Kyno. Patrocinadores: Telesc, Celesc e Besc.	Kadu Carneiro, Maria Ceiça, Léa Garcia, Danielle Ornelas, Guilherme Weber, Jacqueline Valdívia, Luigi Cutolo, Marcelo Perna e Carol Xavier.	A vida e obra do poeta negro João da Cruz e Sousa, representante do Simbolismo na literatura brasileira, que morreu em 1898, aos 37 anos, de tuberculose, com base em 34 estrofes escolhidas de sua obra.	Para conferir mais uma vez a qualidade da obra de Cruz e Sousa em poemas como *Emparedado* e *Escravocratas*, que fazem parte do filme.	No trabalho de pesquisa de Back, que recupera o universo da época em que o poeta catarinense viveu.	"Talvez a principal virtude de Back seja não facilitar a vida do espectador, didatizando os muitos deslocamentos que marcaram a vida de Cruz e Sousa. Faz um filme rimado, cujo centro é a própria palavra do poeta, vocabulário carregado de imagens, onde dor e volúpia não raro se confundem." (Inácio Araújo, *Folha de S.Paulo*)
NO BRASIL	**A Praia** (*The Beach*, EUA, 2000), 2h. Drama.	Direção: do escocês Danny Boyle, tomado célebre com *Trainspotting*, em sua segunda aventura em Hollywood. Produção: 20[th] Century Fox.	**Leonardo DiCaprio** (*foto*), em sua primeira interpretação de vulto desde *Titanic*, a inglesa Tilda Swinton, os franceses Virginie Ledoyen e Guillaume Canet e um ator favorito de Boyle, o escocês Robert Carlyle.	Em busca do paraíso terrestre, um jovem mochileiro (DiCaprio) e seus amigos seguem as dicas de um veterano viajante (Carlyle) e encontram uma comunidade idílica, liderada por uma mulher (Swinton) numa ilha semideserta controlada por traficantes. Baseado no best seller de Alex Garland.	Ou pela curiosidade de ver DiCaprio depois do megaestrelato, de volta ao cinema de autor que construiu sua trajetória, ou pela curiosidade de ver o que Danny Boyle fez com o livro de cabeceira da Geração X.	No uso que Boyle faz da estética do videogame. E a locação na Tailândia – ao preço de uma verdadeira devastação ecológica contra o qual até hoje os verdes locais protestam – é deslumbrante.	"Visualmente espetacular, mas dramaticamente oco (...). A narrativa se torna mais vazia e forçada à medida que o filme avança, e o resultado é decepcionante." (*Variety*)
NO BRASIL	**O Informante** (*The Insider*, EUA, 1999), 2h37. Drama.	Direção: de Michael Mann, treinado pelas séries policiais da televisão americana e responsável por filmes tão variados quanto o *thriller Heat* e o épico histórico *O Último dos Moicanos*. Produção: Touchstone/Buena Vista International.	**Al Pacino** (*foto*), mais o australiano Russel Crowe (que chamou a atenção em *Los Angeles, Cidade Proibida*) e o veterano Christopher Plummer.	Em crise de consciência, executivo de fábrica de cigarros (Crowe) pede demissão e é cortejado por uma emissora de TV para contar o que sabe numa entrevista, que, por medo de complicações legais, não vai ao ar. Baseado em fatos reais contados numa reportagem de 1996 da revista *Vanity Fair*.	Os temas – a responsabilidade da mídia, as maquinações perversas das grandes indústrias – não podiam ser mais atuais. E este é um filme que pode dar Oscars.	Nas performances de Crowe e Plummer, que praticamente incorporaram os personagens reais que vivem. A trilha é a primeira incursão cinematográfica de Pieter Bourke e Lisa Gerrard, do grupo Dead Can Dance.	"O impacto de uma história fascinante, contada com coragem e ousadia, é diminuído pela duração excessiva do filme e sua tendência a se levar a sério demais." (*Variety*)
NO BRASIL	**Hurricane – O Furacão** (*The Hurricane*, EUA, 1999), 2h20. Drama/biografia.	Direção: do canadense Norman Jewison, um dos mais discretos gigantes da geração que mudou Hollywood nos anos 70 (e Oscar por conjunto de obra em 1997). Produção: Universal Pictures/Buena Vista International.	**Denzel Washington** (*foto*), a jovem descoberta Vicellous Reon Shannon, os ótimos atores canadenses Deborah Unger, John Hannah e Liev Schreiber e os grandes *character actors* Rod Steiger e Dan Hedaya.	O campeão de boxe Rubin Carter (Washington), o Hurricane, é acusado de assassinato e condenado à prisão perpétua. Da cadeia, estabelece uma amizade com um menino e sua família adotiva. Baseado na autobiografia de Carter e no livro *Lazarus and the Hurricane*, de Sam Chaiton e Terry Swinton.	Um dos filmes cotados para o Oscar, que já deu um Globo de Ouro para Denzel Washington, *Hurricane* consegue, calmamente, fazer mais do que muitos outros projetos mais estridentes: realmente refletir sobre os conceitos nem sempre sinônimos de "lei" e "justiça".	Na história. Você já não a ouviu antes? Sim, na canção de Bob Dylan *Hurricane*, de 1975 – que está no filme, em *off* e também ao vivo, interpretada por Dylan em imagens da época. O uso de flashbacks e *forwards* por Jewison é perfeito – mas o personagem do policial que persegue Denzel Washington sem cessar é fictício.	"Um modo de olhar para *Hurricane*, o filme comovente mas apelativo de Norman Jewison, é vê-lo como o equivalente cinematográfico de uma canção pop, orgulhosamente à moda antiga e desavergonhadamente sentimental." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Quero Ser John Malkovich** (*Being John Malkovich*, EUA, 1999), 1h52. Comédia.	Direção: de Spike Jonze, videoclipeiro premiado, estreando no cinema. Produção: USA Films.	John Cusak, Cameron Diaz (irreconhecível), a musa independente Catherine Keener e... **John Malkovich** (*foto*).	Um criador de marionetes desempregado (Cusak) vai trabalhar num escritório no qual um buraco na parede leva diretamente à mente do ator John Malkovich (ele mesmo). Ele, a mulher (Diaz) e a colega de trabalho (Keener) começam a cobrar ingresso para quem quiser "viajar" em John Malkovich.	Este é um dos roteiros mais originais do ano (assinado pelo também estreante Charlie Kaufman, vencedor do Globo de Ouro), repleto de perturbadoras reflexões sobre identidade, personalidade e aparência. Meio Godard, meio Buñuel, muito David Lynch.	No senso de humor de John Malcovich, que torna possíveis os maiores absurdos desta verdadeira comédia de absurdos.	"O filme de Jonze, que trabalha com um roteiro magistral de Charlie Kauffman, não é o primeiro a explorar as possibilidades de viver na mente de outra pessoa. Mas, sem dúvida, é o mais engraçado." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**O Pequeno Stuart Little** (*Stuart Little*, EUA, 1999), 1h22. Infantil.	Direção: de Rob Minkoff, um dos responsáveis pelo megassucesso *O Rei Leão*. Produção: Columbia Pictures.	Geena Davis, Hugh Laurie e as vozes de, entre outros, Michael J. Fox, Nathan Lane, Jennifer Tilly e Chazz Palminteri.	O casal Little (Davis e Laurie) se encanta com o pequeno Stuart (Fox) na hora de escolher uma criança para adoção; o único problema é que Stuart é um rato, o que não agrada ao resto da família e, mais importante, ao gato da casa (Lane). Adaptação de um livro clássico da literatura infantil americana.	Adultos terão dificuldade extrema em aceitar o relacionamento familiar entre os humanos e o rato, mas, para a criançada, esta é uma metáfora poderosa do processo de crescimento e adaptação. E os efeitos especiais são extraordinários.	Nos gatos. Não é à toa que eles roubam todas as cenas – além da combinação de treinamento e efeitos digitais ser perfeita, os felinos ganharam diálogo adicional (não creditado) de M. Night Shyamalan, diretor e roteirista de *O Sexto Sentido*.	"O filme infantil mais promissor da temporada de Natal/Ano-Novo." (*Hollywood Reporter*)
NO BRASIL	**O Último Entardecer** (*Chinese Box*, Japão/EUA/ França, 1997), 1h39. Drama.	Direção: de Wayne Wang, um nativo de Hong Kong firmemente estabelecido nos Estados Unidos (*The Joy Luck Club*, *Smoke*), voltando à cidade natal. Produção: Le Studio Canal Plus/NDF International/Trimark Pictures.	Jeremy Irons, Ruben Blades, **Gong Li** (*foto*), Maggie Cheung.	Nos últimos dias antes da passagem de Hong Kong para a China, um correspondente britânico (Irons) resolve assumir seu amor impossível por uma prostituta chinesa (Li). Blades é seu amigo fotógrafo, e Cheung, uma figura misteriosa que ele encontra nas ruas da cidade/país.	Três anos depois de o filme ter sido feito, é bom conferir o gesto de ternura de Wang para com sua cidade natal e sua visão poética de uma Hong Kong dividida entre o passado (Irons), o presente (Li) e o futuro (Cheung).	Na trilha. Wang utiliza à perfeição o vasto repertório de pop asiático (que Zhang Yimou exploraria depois em *Keep Cool*). E a fotografia mistura diferentes texturas de filme e vídeo para expressar os conflitos de lugar em transição.	"Sempre fui atraído por filmes sobre deslocamento e expatriação, pelo sabor agridoce de pessoas vivendo longe de casa – um sentimento que este filme captura com perfeição." (Rober Ebert, *Chicago Sun Times*)
NO EXTERIOR	**Titus** (EUA, 1999), 2h42. Drama.	Direção: de Julie Taymor, que veio do teatro experimental e tornou-se a maior estrela da Broadway com *O Rei Leão*. Produção: Fox Searchlight/Overseas Filmgroup.	**Anthony Hopkins** (*foto*), Jessica Lange, Alan Cumming, Colm Feore, Jonathan Rhys Meyers, Matthew Ryes.	Na Roma antiga, o general Titus Andronicus (Hopkins) celebra sua vitória sobre os gauleses sacrificando um dos filhos da rainha conquistada (Lange). Seu gesto deflagará uma escalada incontrolável de vingança, violência e horror. Baseado na peça *Titus Andronicus*, de Shakespeare.	Para verificar como Taymor adapta sua ousadia visual não apenas ao cinema, mas também a um dos textos mais obscuros de Shakespeare.	Na direção de arte – cenários e figurinos – por meio da qual Taymor dilui os contornos de tempo e espaço, mostrando que somos, hoje, tão fascinados com sangue e violência quanto os antigos romanos – ou os espectadores do teatro elisabetano...	"Envolvendo-se com coragem numa das peças menos representadas e mais violentamente melodramáticas de Shakespeare, Julie Taymor torna essa louca história de vingança na Roma imperial acessível e vívida para as platéias de hoje." (*Variety*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel